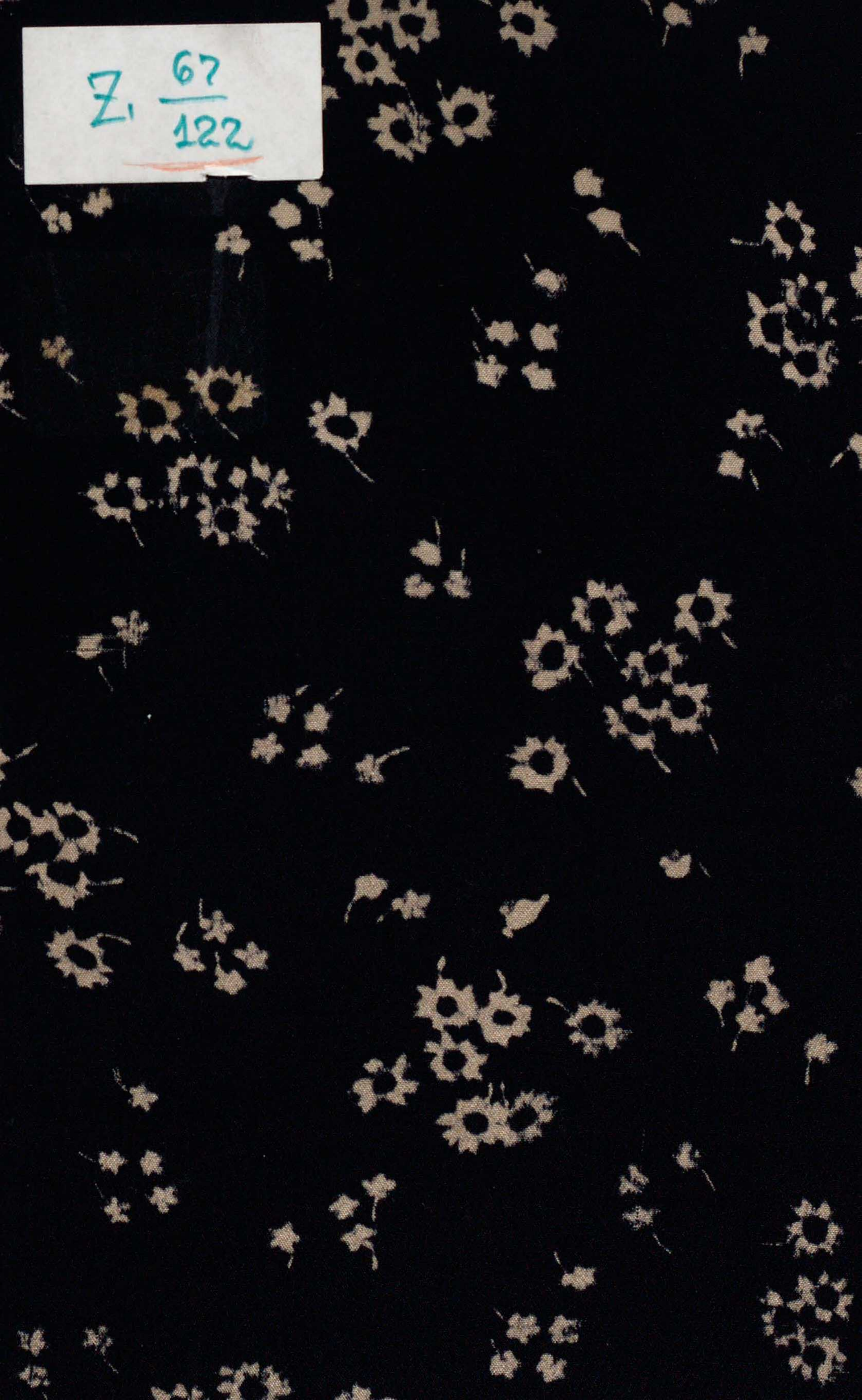



НЕ КОПИРОВАТЬ

ИМПРЕССІОНИЗМЪ.

ЕГО ИСТОРІЯ, ЕГО ЭСТЕТИКА, ЕГО МАСТЕРА.

Г. Моклеръ.

МОСКВА.
ИЗДАНІЕ Ю. [illegible]НОВСКАГО

РОСКОШНО-ИЛЛЮСТРИРОВАННОЕ ИЗДАНІЕ.

Камиллъ Моклеръ.

ИМПРЕССІОНИЗМЪ

ЕГО ИСТОРІЯ, ЕГО ЭСТЕТИКА, ЕГО МАСТЕРА.

ПЕРЕВОДЪ СЪ ФРАНЦУЗСКАГО.

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

художника Θ. И. РЕРБЕРГА.

МОСКВА.
Изданіе Ю. И. Лепковскаго.





Типо-литографія Т-ва И. Н. КУШНЕРЕВЪ и К°. Пименовская ул., соб. д.

Предисловіе редакціи.

Изъ всѣхъ отдѣльныхъ теченій въ области живописи, которыми такъ богатъ XIX вѣкъ, импрессіонизмъ—одно изъ самыхъ могучихъ. Это былъ не временный переходъ отъ одного болѣе или менѣе случайнаго направленія къ другому, въ зависимости отъ перемѣны настроенія общества. Импрессіонизмъ внесъ цѣлый рядъ открытій и новыхъ пріемовъ въ технику и композицію и указалъ на возможность совершенно по-новому взглянуть на природу, выразить совсѣмъ новыя чувства. Переворотъ, совершонный имъ, огроменъ, вліяніе его распространилось на искусство всего міра быстро и рѣшительно. Подъ этимъ вліяніемъ выросли и многіе наши русскіе художники.

Въ послѣднее время въ русскомъ обществѣ замѣчается подъемъ интереса къ искусству; чувствуется желаніе заполнить пропасть, образовавшуюся между творчествомъ художниковъ и пониманіемъ общества. Все чаще слышишь вопросы: „что такое символизмъ, импрессіонизмъ, прерафаэлизмъ, зачѣмъ пишутъ пятнами, точками, зачѣмъ на картинахъ появились синія тѣни, вмѣсто прежнихъ коричневыхъ?“ и т. д. Вопросы эти постепенно смѣняютъ и вытѣсняютъ еще недавнія насмѣшки надо всѣмъ, что не похоже на старыхъ мастеровъ или на черную живопись передвижниковъ. Но отвѣтовъ на эти запросы мы почти не находимъ въ нашей литературѣ и въ нашей критикѣ.

Для пополненія этого пробѣла издатель и предлагаетъ переводъ книги Моклера. Въ ней читатель найдетъ мѣткія характеристики отдѣльныхъ мастеровъ импрессіонизма, ихъ произведеній, ихъ отношенія къ искусству. Если авторъ не даетъ точнаго и безспорнаго опредѣленія импрессіонизма, то все же онъ очень талантливо и

интересно описываетъ новые пріемы техники, вѣрно и безъ всякой предвзятости указываетъ, что именно внесъ въ родное искусство каждый отдѣльный представитель этой интересной группы и какое мѣсто онъ займетъ въ исторіи. Книга поможетъ людямъ, интересующимся судьбами искусства, понять значеніе всего движенія и отдѣльныхъ его мастеровъ и заставитъ отнестись справедливо и съ интересомъ къ тѣмъ „непонятнымъ“ новшествамъ, что они внесли въ искусство.

Ѳ. Рербергъ.



Фантенъ-Латуръ. *Портретъ Э. Мане.*

Моему другу

Августу Бреалю.

I.

Нѣсколько словъ по поводу предмета этого труда.— Предшественники импрессіонизма. — Начало этого движенія.— Происхожденіе его названія.

I.

Намъ не удастся, конечно, въ этомъ трудѣ написать полную исторію французскаго импрессіонизма и обнять въ ней всѣ обстоятельства, сопровождавшія его появленіе, которыя исторія могла бы заключить и по прямому отношенію ихъ къ основному вопросу, и по интересу, который представляетъ вся эта эпоха, видѣвшая, какъ развертывается начало этого движенія; размѣры этой книги заставляютъ насъ дать только по возможности ясный и простой отчетъ объ идеяхъ, личностяхъ и произведеніяхъ значительной группы художниковъ, которые по многимъ причинамъ не могли сдѣлаться извѣстными и относительно которыхъ слишкомъ часто высказывались крайне ложныя сужденія. Причины этого явленія очевидны; во-первыхъ, импрессіонисты не могли показываться на выставкахъ *Салоновъ* или потому, что доступъ туда имъ былъ прегражденъ постановленіями жюри, или потому, что они по собственной волѣ воздерживались отъ участія въ этихъ выставкахъ. Они, за очень рѣдкими исключеніями, выставляли отдѣльно, въ частныхъ галлереяхъ, гдѣ съ ними знакомился очень тѣсный кругъ публики; всегда преслѣдуемые и бѣдные, вплоть до нашихъ дней они не пользовались ни однимъ изъ благъ, доставляемыхъ извѣстностью и легко пріобрѣтенной славой. Наконецъ, только въ самое послѣднее время допущеніе въ Люксембургскій музей коллекціи Кальеботта[1]), неполной и къ тому же плохо помѣщенной [2]), дало возможность публикѣ со-

---

[1]) Художникъ Кальеботтъ самъ принадлежитъ къ группѣ импрессіонистовъ. Желая провести въ офиціальные музеи работы этой группы художниковъ, онъ подарилъ Люксембургскому музею собранную имъ коллекцію картинъ своихъ товарищей. Академія упорно боролась противъ помѣщенія въ музеѣ собранія картинъ враждебнаго ей направленія. Даръ Кальеботта съ трудомъ былъ принятъ администраціей музея и помѣщенъ въ отдѣльномъ залѣ. (*Ред.*)

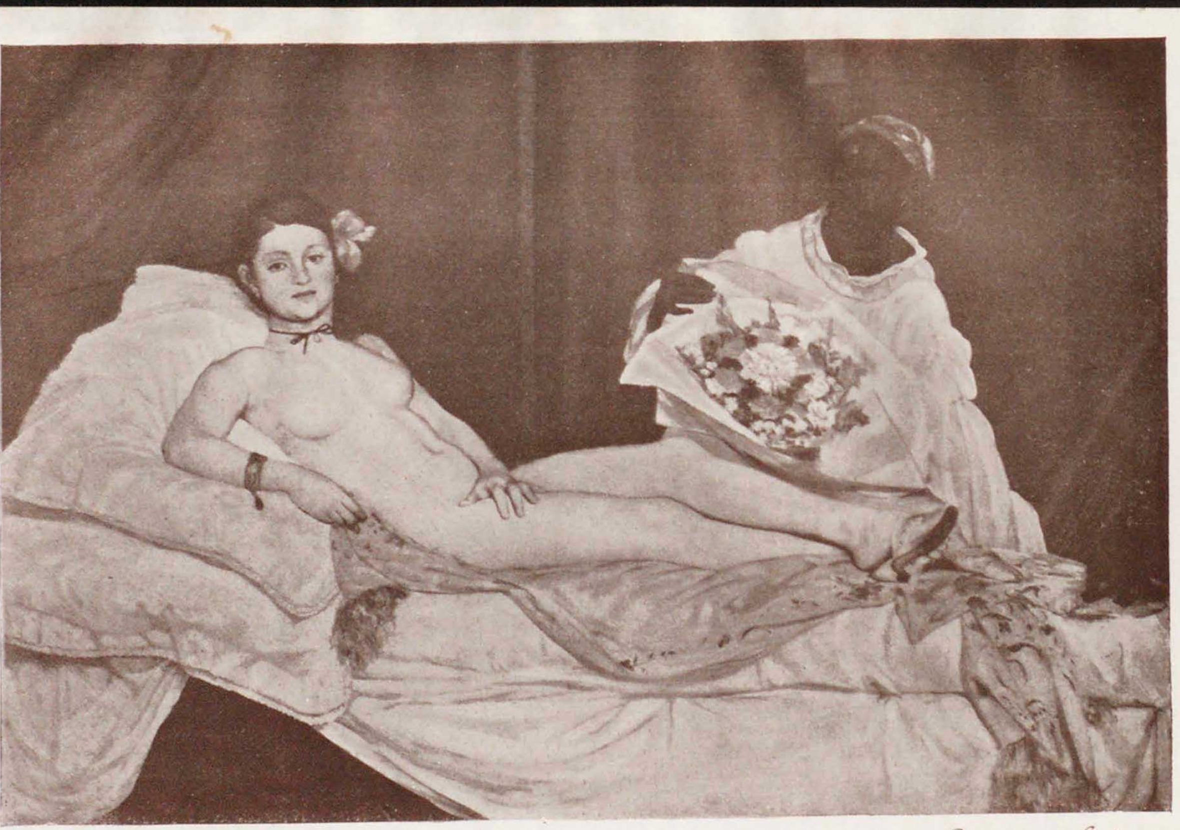
[2]) Конечно, не вслѣдствіе злого умысла со стороны г-на Бенедита, мужественно перенесшаго сраженіе съ академіей и старавшагося возможно лучше помѣстить коллекцію, но вслѣдствіе недостатка мѣста въ его музеѣ, недостатка, исправить который до сихъ поръ не пожелали.

ставить себѣ кое-какое общее понятіе объ импрессіонизмѣ; и, чтобы закончить перечисленіе встрѣченныхъ имъ препятствій, надо сказать, что въ продажѣ нѣтъ никакихъ фотографій съ произведеній импрессіонистовъ. Положимъ, репродукція при помощи фотографіи этихъ холстовъ, посвященныхъ изученію игры свѣта, и такъ уже очень несовершенна, но и въ этомъ слабомъ средствѣ распространенія имъ было отказано. Выставленныя въ нѣсколькихъ галлереяхъ, сконцентрированныя въ особенности въ рукахъ фирмы Дюранъ-Рюэля, проданныя прямо любителямъ, большей частью иностраннымъ, эти обширныя серіи произведеній были, такъ сказать, неизвѣстны французской публикѣ.Она знала только упреки и насмѣшки, расточаемые противниками импрессіонизма, и не подозрѣвала, что среди современной имъ жизни развертывалось самое интересное и богатое движеніе, которое когда-либо знала французская школа со временъ романтизма. Французское общество познакомилось съ импрессіонизмомъ главнымъ образомъ по вызванной имъ полемикѣ и по плодотворному вліянію этого движенія на иллюстрацію и на изученіе современныхъ нравовъ.

Итакъ, мы не претендуемъ посвятить импрессіонизму подробную и полную исторію,—для этого нужно было бы нѣсколько такихъ томовъ, какъ этотъ. Но въ такомъ случаѣ какая именно будетъ наша цѣль? По поводу импрессіонизма было написано множество статей, но ни одной книги, если не считать написанной Жоржемъ Леконтомъ: „Объ *импрессіонистическомъ искусствѣ*“, которая представляетъ прекрасный самъ по себѣ трудъ, но изданный роскошно, въ небольшомъ числѣ экземпляровъ и, слѣдовательно, неспособный къ распространенію въ публикѣ. Какъ бы ни казался страннымъ такой пробѣлъ, фактъ тотъ, что никто до сихъ поръ не подумалъ его пополнить. Зола, Дюранти, Кастаньяри, Бюрти, Эдмондъ де-Гонкуръ, Малларме, Жюль Лафоргъ, Теодоръ Дюре, Клемансо, Роже Марксъ, Александръ, Мирбо, Жеффруа, де-Фурко, Гюисмансъ и много другихъ еще написали замѣчательныя замѣтки; по поводу одного Мане можно составить порядочную библіографію, собрать цѣлые томы біографій, карикатуръ, брошюръ—и между тѣмъ не составлено ни одного тома, дающаго возможность ясно резюмировать передъ публикой происхожденіе теоріи, личности авторовъ, результаты трудовъ этого великаго движенія, такъ чтобы дать общее понятіе каждому, кто услыхавъ даже въ первый разъ названіе импрессіонизма, пожелалъ бы вкратцѣ понять его значеніе. Такую именно книгу и съ этой цѣлью мы и попробовали написать, и послѣ этого поймутъ, почему мы отказались отъ пересказа всѣхъ анекдотовъ, всѣхъ подробностей, способныхъ заинтересовать уже подготовлен-



Э. Мане. Завтракъ на травѣ.



Э. Мане. Олимпія. Лувръ.

ную публику, чтобъ отдаться прежде всего установленію общей картины, опредѣленію нѣкоторыхъ основныхъ принциповъ, претендуя только на созданіе предварительной работы, которую другіе могутъ дополнить чтеніемъ, личными справками и изысканіями въ области техники и біографій.

Мы въ особенности постараемся доказать слѣдующее положеніе: импрессіонизмъ не есть ни протестующее выступленіе изолированной группы, ни дерзкое отрицаніе традицій французскаго искусства, но именно логическій возвратъ къ этимъ традиціямъ, вопреки мнѣнію ихъ нарушителей. Въ этомъ пунктѣ сосредоточивались главные доводы враговъ импрессіонизма, очень важно ни одного изъ нихъ не оставить не разбитымъ. Вотъ почему мы съ первой же главы скажемъ нѣсколько словъ о предшественникахъ этого движенія.

Никакое новое выступленіе въ области искусства не бываетъ изолированнымъ. Какъ бы оно ни было ново, оно всегда вытекаетъ изъ предыдущихъ эпохъ. Въ проявленіи воли отдѣльныхъ индивидуумовъ воскресаютъ индивидуальныя личности прошлаго; и такъ какъ все въ искусствѣ зависитъ отъ логичныхъ и непреложныхъ законовъ, то и выходитъ, что всѣ искреннія проявленія личной воли, опираясь на нихъ, сходятся на одномъ высшемъ, предначертанномъ планѣ, хотя и кажутся несходными. Настоящіе мастера не даютъ уроковъ, такъ какъ искусство нельзя преподавать, и всякій художникъ перекраиваетъ искусство на свой ладъ и учитъ только тому, чему самъ научился; но мастера даютъ примѣры. Любоваться ими не значитъ подражать имъ, это значитъ познавать въ нихъ логическія идеи, общія искусствамъ всѣхъ вѣковъ, и находить ихъ источникъ, чтобы въ себѣ самомъ вызвать къ жизни этотъ вѣчный источникъ, представляющій широкое, искреннее и задушевное проникновеніе явленій жизни. Импрессіонисты не избѣгли этого столь прекраснаго закона. Мы будемъ говорить о нихъ безъ чрезмѣрнаго энтузіазма, безпристрастно, и особенно постараемся указать въ каждомъ изъ нихъ на поклоненіе одному изъ предшественниковъ, такъ какъ рѣдко можно было наблюдать движеніе въ области художества, въ которомъ любовь къ старымъ мастерамъ, почти можно сказать наслѣдственность, выразилась бы сильнѣе.

Академія ожесточенно боролась противъ импрессіонизма, обвиняя его въ сумасшествіи, въ систематическомъ отрицаніи „законовъ красоты“, которую она сама имѣла претензію защищать, провозглашая себя ея оффиціальной жрицей. Въ этомъ спорѣ академія выказала самую пристрастную вражду. Она исключила импрессіонистовъ изъ Салоновъ, лишила ихъ почестей и не дала музеямъ возможности пріобрѣтать ихъ произведенія; еще недавно принятіе Люксем-

бургскимъ музеемъ завѣщанія Кальеботта подняло бурю негодованія среди офиціальныхъ живописцевъ. Шагъ за шагомъ на страницахъ этой книги мы и разсмотримъ значеніе этихъ нападокъ. Но мы теперь же можемъ высказать, до какой степени это ожесточеніе кажется намъ прискорбнымъ и, конечно, будетъ такимъ казаться всѣмъ свободнымъ въ своихъ мнѣніяхъ людямъ: даже со стороны горячо убѣжденныхъ людей недостойно называть цѣлую группу художниковъ сумасшедшими, врагами красоты или мистификаторами, жаждущими уничтоженія національнаго искусства, тогда какъ эти художники въ теченіе сорока лѣтъ работали въ одномъ направленіи, получая въ награду за свои труды, какими бы они ни были спорными, одну только бѣдность и насмѣшки. Приблизительно лѣтъ десять всего, что импрессіонизмъ сумѣлъ внушить къ себѣ уваженіе, что художники-импрессіонисты могутъ продавать свои произведенія и что у нихъ есть своя публика, растущая въ числѣ съ каждымъ днемъ, которая любуется ими и превозноситъ ихъ; наступилъ слѣдовательно часъ для спокойнаго изученія того движенія, которое, въ періодъ времени съ 1860 по 1900 годъ, съ чрезвычайной энергіей пробилось въ исторію французскаго искусства, и отбросить какъ диѳирамбы, такъ и полемику, чтобъ говорить о немъ, исключительно заботясь о точной передачѣ фактовъ. Наша Академія, продолжающая пропаганду кононическаго идеала красоты, происшедшаго отъ искусствъ греческаго, римскаго и эпохи возрожденія, пренебрегающая готическими художниками, примитивами и реалистами, считаетъ себя стражемъ національныхъ традицій, потому что обладаетъ іерархическимъ правомъ надъ *Римской Школой* надъ Салонами и *Школой изящныхъ искусствъ*. Не менѣе вѣрно между тѣмъ то, что она подчиняется очень сложному и мало французскому идеалу: ея принципы дѣйствительно почти тѣ же самые, которые управляютъ академическимъ искусствомъ почти всѣхъ оффиціальныхъ школъ Европы. Это, управляемое догматами и формулами, миѳологическое и аллегорическое искусство, которое безразлично навязывается ученикамъ различныхъ темпераментовъ, скорѣе интернаціональное, чѣмъ національное. Это положеніе дѣлаетъ еще болѣе страннымъ тотъ остракизмъ, слишкомъ ревностно примѣненный академическими живописцами къ группѣ французовъ, которые не только не возставали умышленно противъ національнаго духа расы, но, можетъ быть, даже ближе стоятъ къ нему, чѣмъ академики. Съ какой стати цѣлая группа людей занималась бы такъ упорно искусствомъ сумасшедшимъ, нелогичнымъ, сквернымъ, обрекая себя на общія насмѣшки, бѣдность и безплодную работу? Безразсудно было бы предполагать, что люди занимаются подобной

мистификаціей, которая прежде всего жестоко отразилась бы на самихъ авторахъ. Простой здравый смыслъ указываетъ на существованіе у нихъ убѣжденій, искренности, выдержки въ ихъ напряженной дѣятельности и уже это одно во имя священной солидарности всѣхъ тѣхъ, кто разными средствами стремятся выразить свою любовь къ прекрасному, должно было уничтожить тѣ досадныя обвиненія, которыя слишкомъ легко возводились на Мане и его друзей.

Мы дальше опредѣлимъ взгляды импрессіонистовъ на технику, композицію, рисунокъ и стиль въ живописи. Теперь же намъ необходимо указать на главныхъ ихъ предшественниковъ.

Ихъ движеніе можетъ быть опредѣлено такимъ образомъ: реакція противъ греко-латинскаго духа и схоластической организаціи живописи, какую установили послѣ второго возрожденія и итальянско-французской школы Фонтенбло вѣкъ Людовика XIV, римская школа, вкусъ временъ консульства и имперіи. Къ этой реакціи присоединяется еще другая: протестъ импрессіонизма не только противъ классическихъ сюжетовъ, но еще и противъ черной живописи эпигоновъ романтизма. Наконецъ, оба эти протеста уравновѣшиваются возвратомъ къ французскому идеалу, къ реалистическимъ и характеристическимъ традиціямъ, зародившимся въ искусствѣ Жана Фуке и Клуэ и поддерживаемымъ далѣе Клодомъ Лорреномъ, Пуссеномъ, Шарденомъ, Ватто, Ла-Туромъ, Фрагонаромъ, затѣмъ изумительными граверами XVIII вѣка, вплоть до торжества вкуса къ аллегорическому и римскому направленію искусства эпохи революціи.

Тутъ мы находимъ какую-то преемственную связь между дѣйствительно національными художниками, которыхъ всегда, или не знали, какъ Шардена, или считали второстепенными мастерами и выключали изъ числа перворазрядныхъ художниковъ въ пользу высокопарныхъ аллегористовъ, вышедшихъ изъ итальянской школы.

Такъ какъ импрессіонизмъ прежде всего представляетъ переворотъ въ техникѣ, то и слѣдуетъ искать его предшественниковъ въ этой области.

Съ этой стороны насъ всего болѣе поражаетъ Ватто. Его „Отплытіе на островъ Цитеру“ по самой фактурѣ своей импрессіонистическая картина. Въ ней мы находимъ примѣненіе самаго важнаго изъ принциповъ, изложенныхъ Клодомъ Мане: раздѣленіе тоновъ, посредствомъ наложенныхъ рядами, другъ возлѣ друга цвѣтныхъ мазковъ, дающихъ зрителю на разстояніи впечатлѣніе настоящей окраски предметовъ съ такимъ разнообразіемъ, свѣжестью и тонкостью анализа, какихъ не могъ бы дать ни одинъ тонъ, составленный и смѣшанный на палитрѣ.

Клода Лоррена импрессіонисты признаютъ за своего предшественника со стороны декоративности композиціи его пейзажей и по той преобладающей роли, которую играетъ въ его картинахъ свѣтъ, окутывающій всѣ предметы. По тѣмъ же причинамъ они считаютъ Рюисдаля и Пуссена своими предшественниками, въ особенности Рюисдаля, который наблюдалъ и такъ смѣло передавалъ окраску далей въ голубой цвѣтъ и подмѣтилъ вліяніе синяго въ пейзажѣ. Тѣ же причины вызвали извѣстное всѣмъ поклоненіе со стороны Тернера Клоду Лоррену. Въ свою очередь импрессіонисты смотрятъ на Тернера, какъ на одного изъ своихъ учителей; этотъ могучій геній, этотъ человѣкъ, посѣщаемый роскошными видѣніями возбуждаетъ ихъ глубокое восхищеніе. Они питаютъ тѣ же чувства къ Бонингтону и къ нѣкоторымъ произведеніямъ Констебля, этого мастера, вдохновлявшагося въ своей техникѣ тѣми же наблюденіями, что и они. Наконецъ, у Делакруа они находятъ частое и очень замѣтное примѣненіе своихъ взглядовъ, особенно въ его знаменитомъ „Вступленіи крестоносцевъ въ Константинополь": женщина съ свѣтлыми волосами, стоящая на колѣняхъ на первомъ планѣ, написана по принципу раздѣленія тоновъ: ея обнаженная спина испещрена синими, зелеными и желтыми мазками, которые располагаясь рядомъ, составляютъ, если смотрѣть на картину съ нѣкотораго разстоянія, замѣчательный тонъ тѣла [1]). Теперь намъ слѣдуетъ подольше остановиться на великомъ живописцѣ, который вмѣстѣ съ Жонкиндомъ, творцомъ вибрирующихъ и лучезарныхъ пейзажей, былъ еще болѣе прямымъ иниціаторомъ техники импрессіонизма: Монтичелли—одинъ изъ тѣхъ единственныхъ въ своемъ родѣ геніевъ, которые не примыкаютъ ни въ какой школѣ, и произведенія которыхъ служатъ безконечнымъ источникомъ для заимствованій. Онъ жилъ въ Марсели, гдѣ и родился, мелькомъ появился въ Салонахъ, затѣмъ вернулся въ свой городъ, гдѣ, разбитый параличомъ и сумасшедшій умеръ въ бѣдности и всѣми забытый. Онъ ради пропитанія продавалъ свои маленькія картины въ кофейняхъ, гдѣ ему давали за нихъ очень неохотно десять, двадцать франковъ. Теперь онѣ продаются за большую цѣну, хотя правительство не пріобрѣло еще ни одного произведенія Монтичелли для музеевъ; одна только таинственная сила этой живописи пріобрѣла ему славу, но—увы!—лишь посмертную. Многія „Монтичелли" продавались торговцами съ подписью Діэза; теперь ихъ цѣнятъ гораздо болѣе Діаза, и нѣкоторые коллекціонеры составили себѣ состояніе съ помощью этихъ маленькихъ холстовъ,

[1]) Добиньи въ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ также принялъ этотъ принципъ; несправедливо забытый, великій художникъ Фортуни удачно примѣнялъ его въ своихъ поразительныхъ аквареляхъ.

проданныхъ когда-то авторомъ, по ходячему, но грустно вѣрному выраженію „ради куска хлѣба“. Монтичелли писалъ пейзажи, романтическія сцены, свѣтскіе праздники, немного навѣянные Ватто, мертвую натуру; нельзя себѣ представить болѣе геніальной способности къ колориту, чѣмъ та, которую проявилъ авторъ въ этихъ произведеніяхъ, какъ будто написанныхъ раздавленными драгоцѣнными камнями, въ могучей гармоніи и, съ невиданно тонкимъ пониманіемъ оттѣнковъ. Тамъ есть тона, какихъ до того еще никто не наблюдалъ; богатство, изобиліе и тонкость средствъ, которыми обладаетъ художникъ, не уступаютъ богатымъ средствамъ музыки. Атмосфера феерiи, разлитая въ этихъ произведеніяхъ окружаетъ рисунокъ очень увѣренный, очаровательнаго стиля, но, по словамъ самого художника, „въ этихъ холстахъ предметы только декорація, мазки—звуки оркестра, а свѣтъ—теноръ“. Монтичелли создалъ свою собственную технику, которую можно сравнить только съ техникой Тернера; онъ писалъ, накладывая краску слоемъ жирнымъ и настолько толстымъ, что часто нѣкоторыя подробности кажутся выраженными настоящимъ скульптурнымъ рельефомъ и притомъ изъ матеріала, по своей сочности и красотѣ, напоминающаго эмаль, ювелирныя издѣлія, или керамику и который самъ по себѣ представляетъ наслажденіе для глазъ. Каждая картина Монтичелли возбуждаетъ удивленіе: построенная на одномъ цвѣтѣ, какъ на музыкальной темѣ, она достигаетъ интенсивности колорита, кажущейся маловѣроятной.

Это—ослѣпительные букеты, сверкающая радость колорита, но во всемъ этомъ нѣтъ ничего кричащаго, вездѣ царствуетъ высшее чувство гармоніи.

Клодъ Лорренъ, Ватто, Тернеръ и Монтичелли дѣйствительно составляютъ генеалогію пейзажиста, подобнаго Клоду Моне. Вотъ прямая родословная импрессіонизма во всемъ, что касается техники. Что же касается рисунка, сюжетовъ, реализма, изученія нравовъ, своеобразнаго пониманія красоты, портрета, то импрессіонистическое движеніе продолжаетъ прежнихъ французскихъ мастеровъ, главнымъ образомъ Ларгильера, Шардена, Ватто, Ла-Тура, Фрагонара, Дебикура, Сентъ-Обена, Моро и Эйзена. Импрессіонизмъ рѣшительно уклоняется отъ миѳологіи, академической аллегоріи, исторической живописи, неогреческихъ элементовъ классицизма, точно такъ же какъ отъ нѣмецкихъ или испанскихъ элементовъ романтизма. Такимъ образомъ это движеніе представляетъ изъ себя борьбу во вполнѣ французскомъ духѣ, и если оно навлекаетъ на себя упреки, то уже, конечно, всего менѣе заслуженный тотъ, который былъ брошенъ со стороны офиціальныхъ художниковъ въ на-

рушенiи духа нацiональности. Импрессiонизмъ есть искусство, въ которомъ самую незначительную роль играетъ то, что съ чисто-литературной точки зрѣнiя называется интеллектуальностью, искусство живописцевъ, допускающее только внезапное и непосредственное зрительное впечатлѣнiе, чуждое философiи и символизма и считающее основными качествами французскаго искусства: свѣтлый тонъ, жипописность, живую и острую наблюдательность, антипатiю къ отвлеченному. Мы дальше увидимъ, изучая въ отдѣльности главныхъ мастеровъ импрессiонизма, что каждый изъ нихъ именно вытекаетъ изъ мастеровъ чистѣйшей французской расы.

Слѣдовательно объ импрессiонизмѣ до сихъ поръ судили очень неправильно. Онъ весь цѣликомъ выражается въ преслѣдованiи двухъ задачъ: исканiя новой техники и реальнаго выраженiя современной жизни. Возникновенiе импрессiонизма не было дѣломъ умышленнымъ. Мане сгруппировавшiй вокругъ себя главныхъ членовъ импрессiонизма по складу своего ума, по характеру своей дѣятельности и своимъ дружественнымъ связямъ сначала считался въ рядахъ реалистовъ второго романтизма, рядомъ съ Курбе и въ продолженiе всего перваго перiода своей дѣятельности онъ исключительно заботился о передачѣ сценъ изъ современной жизни, въ то время какъ Клодъ Моне уже предугадывалъ законы новой техники. Мало-по-малу составилась группа импрессiонистовъ. Клодъ Моне былъ ея главнымъ инициаторомъ; уже подчиняясь его взглядамъ и его трудамъ, Мане, такъ же какъ Ренуаръ и Писарро, перешелъ ко второму перiоду своей дѣятельности. Такъ какъ уже въ первомъ перiодѣ своей дѣятельности Мане своимъ реализмомъ и манерой писать, выработавшейся подъ влiянiемъ испанцевъ и Гальса, поднялъ громкую полемику, такъ какъ онъ настойчиво добивался проникнуть въ каждый Салонъ, чтобы вынести на судъ большой публики свои идеи и обладалъ при этомъ темпераментомъ главы школы, то легенда съ его именемъ связываетъ названiе основателя импрессiонистической школы, но эта легенда не совсѣмъ точна. Мы должны помнить, что Мане сначала не одобрялъ исканiй Клода Моне. „Дама въ зеленомъ платьѣ“ послѣдняго, прекрасная между прочимъ вещь, была принята въ Салонѣ 1866 года, и друзья Мане приписали ему это произведенiе, чѣмъ Мане былъ очень обиженъ. Немного спустя, увидѣвъ первыя попытки въ области „plein-air'a“, подписанныя именемъ Моне, Мане съ раздраженiемъ воскликнулъ: „Смотрите-ка, этотъ молодой человѣкъ хочетъ заниматься передачей естественнаго освѣщенiя предметовъ подъ открытымъ небомъ, развѣ древнiе этимъ занимались?“ Только около 1870 года Мане сдѣлался задушевнымъ другомъ Моне и только уже послѣ войны

рѣшился и самъ попытать свои силы въ этомъ *plein-air*'ѣ, который далъ ему случай создать нѣсколько шедевровъ.

Наконецъ самое названіе импрессіонизма обязано своимъ происхожденіемъ Моне. Это названіе серьезно перетолковывалось, изъ него вывели множество гипотезъ его настоящаго значенія; въ сущности же оно дѣло случая. Импрессіонизмъ въ идеѣ, если такъ можно выразиться, начинается со времени „Салона отверженныхъ“ въ 1863 году. Императоръ по своей волѣ потребовалъ, чтобъ соединили въ отдѣльной залѣ всѣ произведенія, которыя жюри отвергло. Толпа бросилась туда, чтобъ посмѣяться вволю, но многіе изъ пришедшихъ съ желаніемъ повеселиться, повѣривъ академической критикѣ, вышли оттуда смущенными, почуявъ, что здѣсь кроется настоящая сила. Съ этого времени новое движеніе было установлено. Названіе же беретъ начало съ Салона 1867 года, въ которомъ закатъ солнца Моне, озаглавленный „Впечатлѣніе“, (Impression), вызвалъ шумъ. Съ тѣхъ поръ стали называть „импрессіонистами“ всѣхъ писавшихъ приблизительно въ этой манерѣ и, уже въ болѣе обширномъ смыслѣ, вообще всѣхъ независимыхъ живописцевъ, окружавшихъ Мане. Они же отнеслись безразлично къ этому названію, рѣшивъ, что оно не хуже всякаго другого. Оно давало не совсѣмъ вѣрное опредѣленіе, а между тѣмъ довольно удачное для нѣкоторыхъ пейзажей, если не для фигурныхъ картинъ. Такъ это названіе и осталось. Въ этомъ салонѣ, къ которому вообще отнеслись съ пренебреженіемъ, мы находимъ имена Уистлера, Бракмона, Жонкинда, Фантенъ-Латура, Ренуара, Легро и другихъ, которые съ тѣхъ поръ пріобрѣли себѣ славу. Эта группа людей прочнѣе скрѣпила взаимную дружбу и усилила рѣшимость идти наперекоръ общимъ насмѣшкамъ, и съ того времени школа была основана, если можно примѣнить такое неточное по своему значенію выраженіе. Импрессіонизмъ началъ свое существованіе; подъ этимъ случайнымъ названіемъ соединились независимые художники, часто совершенно различныхъ темпераментовъ, но не поклонявшіеся ни Академіи, ни схоластическому методу преподаванія и нашедшіе точку соприкосновенія въ этомъ и, кромѣ того, въ бѣдности, въ отсутствіи оффиціальнаго признанія, въ общей имъ всѣмъ любви къ природѣ, оставаясь въ то же время служителями очень различныхъ идеаловъ.

Можно составить точный списокъ прерафаэлитовъ, потому что ихъ убѣжденія относительно стиля были совершенно одинаковы, но нельзя будетъ составить списка импрессіонистовъ, потому что слово это не означаетъ ничего опредѣленнаго. Критика можетъ понять его въ двоякомъ смыслѣ: въ смыслѣ спеціальной техники можно вполнѣ точно отдѣлить импрессіонистовъ отъ остальныхъ независимыхъ жи-

вописцевъ, навлекшихъ на себя вмѣстѣ съ ними гнѣвъ жюри; въ смыслѣ оппозиціи идеалу школы, въ этомъ обширномъ движеніи можно найти людей столь далекихъ другъ отъ друга, какъ Фантенъ-Латуръ и Сислей, Дегазъ и Моне. Какъ же можно назвать школой группу людей, принципъ которыхъ состоитъ въ отрицаніи всякой школы, какъ въ своей средѣ, такъ и внѣ ея? Импрессіонизмъ есть протестъ, психологическій симптомъ, но не школа; вполнѣ опредѣленная *революція въ области техники*, которой это названіе присвоено, коснулась только части всѣхъ художниковъ, примкнувшихъ къ *революціи идей*, которую оно представляло собой.

Подъ этимъ случайнымъ и неяснымъ наименованіемъ, эти художники создали въ теченіе тридцати лѣтъ длинный рядъ произведеній, повинуясь лишь творческому инстинкту, руководствуясь лишь однимъ догматомъ страстнаго изученія природы и не связанные ничѣмъ кромѣ личныхъ симпатій, рядомъ съ педантичнымъ преподаваніемъ академиковъ.



Э. Мане. За кружкой пива.





Э. Мане. Балконъ. Люксемб. музей.

II.

Теорія импрессіонистовъ: раздѣленіе тона, дополнительные цвѣта, изученіе воздуха.—Взгляды импрессіонистовъ на жанръ, на характеръ и красоту, современный стиль.

II.

Приступая къ изложенію теоріи импрессіонизма, слѣдуетъ предупредить читателя, что оно не будетъ заключать въ себѣ ничего догматическаго и не будетъ имѣть вида работы, написанной по предвзятому плану. Въ искусствѣ не изобрѣтаютъ впередъ систему. Теорія вырабатывается постепенно и почти всегда безъ вѣдома автора, составляя открытіе святого святыхъ его души, и можетъ сложиться только спустя нѣсколько лѣтъ на основаніи разбора художественныхъ произведеній. Моне и Мане работали долгое время, не подозрѣвая, что будутъ выведены теоріи изъ ихъ живописи. Тѣмъ не менѣе извѣстное число положеній напрашивается само собой при разсматриваніи ихъ произведеній, и вотъ этими-то положеніями мы и подѣлимся съ читателями, предварительно напомнивъ, что всегда главное въ искусствѣ—свободное проявленіе воли художника и чувство.

Идеи импрессіонизма можно резюмировать слѣдующимъ образомъ.

Въ природѣ ни одинъ цвѣтъ не существуетъ самъ по себѣ. Окраска предметовъ—чистая иллюзія: единственный творческій источникъ цвѣтовъ—солнце, которое своимъ свѣтомъ окутываетъ всѣ предметы, каждый часъ дня представляя ихъ въ новой окраскѣ. Тайна матеріи ускользаетъ отъ насъ, мы не знаемъ въ точности, гдѣ граница реальнаго и нереальнаго. Въ нашемъ воспріятіи зрительныхъ впечатлѣній природы мы различаемъ два понятія, форму и краски, и понятія эти нераздѣльны. Только искусственно мы различаемъ рисунокъ отъ окраски, въ природѣ они нераздѣльны. Свѣтъ вызываетъ формы и, пронизывая купы древесной листвы, играя по поверхности камней, проникая въ глубину воздушныхъ слоевъ, даетъ имъ различную окраску. Исчезаетъ свѣтъ, пропадаютъ вмѣстѣ и форма, и краски. Мы видимъ только краски, все имѣетъ цвѣтъ, и только благодаря неодинаковости окраски различныхъ поверхностей мы различаемъ форму предметовъ, т.-е. границы этихъ различно окрашенныхъ поверхностей. Мы получаемъ понятіе

о разстояніи, перспективѣ и объемѣ благодаря болѣе темнымъ или болѣе свѣтлымъ краскамъ—тому, что въ живописи называютъ силой отношеній. Отношеніе—это степень интенсивности свѣта и тѣни, дающая нашимъ глазамъ возможность различать разстояніе между предметами. И, такъ какъ живопись не есть и не можетъ быть подражаніемъ природы, а только условно передаетъ ее, располагая лишь двумя измѣреніями изъ трехъ, отношенія—единственное средство, остающееся для выраженія на плоскости впечатлѣнія глубины.

Такимъ образомъ, краска рождаетъ рисунокъ. Итакъ, разъ краска есть только производное излученія свѣта, изъ этого вытекаетъ, что всякій цвѣтъ составленъ изъ элементовъ солнечнаго свѣта, т.-е изъ семи тоновъ спектра. Извѣстно, что эти семь тоновъ кажутся намъ различными вслѣдствіе неодинаковой быстроты свѣтовыхъ волнъ. Тона въ природѣ кажутся намъ различными по той же причинѣ, какъ и тона спектра. Съ перемѣной напряженія силы свѣта мѣняются и краски: у предметовъ нѣтъ своего собственнаго цвѣта, есть только болѣе или менѣе быстрая вибрація свѣта на его поверхности. Быстрота эта по оптикѣ, зависитъ отъ болѣе или менѣе сильнаго наклона лучей, которые освѣщаютъ и окрашиваютъ различно, смотря по тому, вертикальные они или наклонные.

Такимъ образомъ, форма и краски—двѣ иллюзіи сосуществующія во взаимной другъ отъ друга зависимости. Эти два слова обозначаютъ тѣ два общихъ процесса, которыми располагаетъ умъ для воспріятія безконечной тайны жизни. *нѣтъ формы безъ красокъ, нѣтъ красокъ безъ формы* Краска сама по себѣ сводилась бы къ простому солнечному спектру, одна форма безъ красокъ—къ отвлеченной геометріи. Въ рисунокъ, который своими линіями разграничиваетъ окрашенныя поверхности, нашъ глазъ вставляетъ, при помощи воспоминаній, цвѣта, и такимъ образомъ и одинъ чистый рисунокъ можетъ намъ быть понятнымъ.

Цвѣта спектра снова соединяются во всемъ, что мы видимъ. Извѣстная группировка ихъ въ различныхъ дозахъ составляетъ изъ семи основныхъ другіе цвѣта. Сейчасъ же мы и приходимъ къ нѣсколькимъ практическимъ выводамъ. Во-первыхъ, то, что нѣкогда называлось локальнымъ тономъ, есть заблужденіе: листъ не зеленый, стволъ дерева не коричневый, зеленый цвѣтъ листа и коричневый цвѣтъ дерева мѣняются въ зависимости отъ времени дня, т.-е. отъ болѣе или менѣе сильнаго наклона лучей (то, что въ наукѣ называется угломъ паденія). Что надо изучать на этихъ предметахъ, чтобы заставить человѣка, глядящаго на картину вспомнить ихъ цвѣтъ, такъ это состояніе атмосферы, отдѣляющей ихъ отъ

нашего взгляда. Воздухъ единственный реальный сюжетъ картины, только черезъ него мы видимъ все, что на ней изображено.

Во-вторыхъ, изъ этого анализа свѣта вытекаетъ, что тѣнь не есть отсутствіе свѣта, но *свѣтъ другого качества и силы*. Тѣнь не есть такое мѣсто въ природѣ, гдѣ свѣтъ вовсе перестаетъ оказывать свое дѣйствіе, но такое, гдѣ онъ подчиненъ другому, болѣе сильному свѣту. Въ тѣни съ различной скоростью вибрируютъ лучи спектра. Такъ что живопись, вмѣсто того, чтобы изображаетъ тѣнь готовыми тонами, производными отъ асфальта и чернаго, должна отыскивать въ ней, такъ же какъ и въ освѣщенныхъ мѣстахъ, игру атомовъ солнечнаго свѣта.

Третій выводъ, основанный на предыдущемъ, тотъ, что цвѣта тѣни мѣняются въ зависимости отъ препомленія лучей свѣта. Напримѣръ, въ картинѣ, изображающей внутренность комнаты, источникъ свѣта (окно) можетъ быть не указанъ: свѣтъ въ картинѣ состоитъ изъ отраженія лучей, источникъ которыхъ не виденъ. Освященные предметы, отражая въ себѣ, какъ въ зеркалѣ, падающіе на нихъ лучи, взаимно вліяютъ другъ на друга, даже если поверхности ихъ матовыя. Красный камень, положенный на голубой коверъ вызоветъ очень тонкій, но вполнѣ точный обмѣнъ цвѣтовъ краснаго и голубого, и этотъ обмѣнъ свѣтовыхъ волнъ создаетъ между этими двумя цвѣтами полосу рефлексовъ, состоящихъ изъ обоихъ цвѣтовъ. Эти составные рефлексы создадутъ гамму тоновъ *дополнительныхъ* къ главнымъ. На основаніи оптики эти дополнительные цвѣта можно опредѣлить математически точно. Если, напримѣръ, голова освѣщена съ одной стороны оранжевымъ дневнымъ свѣтомъ, а съ другой голубымъ, комнатнымъ, то на носу и на серединѣ лица неизбѣжно появятся зеленые рефлексы. Живописецъ Бенаръ, спеціально отдавшійся изученію дополнительныхъ тоновъ, далъ намъ блестящіе образцы своихъ трудовъ въ этой области [1]).

Наконецъ, послѣдній выводъ изъ этихъ предположеній тотъ, что распредѣленіе тоновъ спектра осуществляется *параллельной* и *раздѣльной* проекціей цвѣтовъ. Нашъ глазъ искусственно собираетъ ихъ въ хрусталикѣ: двояковыпуклое стекло, поставленное между источникомъ свѣта и глазомъ, парализуя дѣйствіе хрусталика, представляющаго живое двояковыпуклое стекло, раздѣляетъ то, что послѣдній соединилъ, и показываетъ намъ отдѣльно семь цвѣтовъ спектра. Не менѣе искусственно живописецъ смѣшиваетъ на палитрѣ различныя краски, чтобы получить извѣстный тонъ: такъ же искус-

---

[1]) Первымъ былъ портретъ г-жи Р. Ж... (Салонъ 1884 г.), надѣлавшій много шуму. Между тѣмъ Бенаръ по техникѣ не импрессіонистъ, онъ не разлагаетъ тоновъ.

ственно изобрѣли краски, представляющія нѣкоторыя соединенія цвѣтовъ спектра, чтобы избавить художника отъ необходимости постоянно составлять смѣси изъ семи солнечныхъ цвѣтовъ. Подобные составы обманчивы и грѣшатъ тѣмъ, что создаютъ очень тяжелые оттѣнки, такъ какъ грубымъ смѣшеніемъ порошковъ и маслъ нельзя выполнить того, что совершаетъ свѣтъ, приводя къ интенсивно бѣлому соединеніе цвѣтныхъ волнъ и оставаясь при этомъ прозрачнымъ. А краски, смѣшанныя на палитрѣ, образуютъ грязновато-сѣрый цвѣтъ. Что же дѣлать живописцу, жаждущему какъ можно ближе подойти къ чарующей феерiи природы, съ тѣми слабыми средствами, которыя въ его власти? Тутъ мы подходимъ къ самой сущности импрессiонизма. Живописецъ долженъ писать только семью красками спектра и изгнать съ палитры всѣ остальныя: это то, что смѣло сдѣлалъ Клодъ Моне, добавивъ къ нимъ лишь бѣлую и черную [1]). Затѣмъ, вмѣсто того, чтобы составлять смѣси на палитрѣ, онъ долженъ вводить на холстъ лишь мазки изъ семи чистыхъ красокъ, раскладывая ихъ одну около другой, предоставляя отдѣльнымъ цвѣтамъ вступать въ смѣси уже въ глазу зрителя, слѣдовательно, поступая такъ, какъ это дѣлаетъ самъ свѣтъ.

Это и есть теорія разложенія *тоновъ*, составляющая главную основу техники импрессiонистовъ. Она имѣетъ то громадное преимущество, что, уничтожая всѣ смѣси, оставляетъ каждой краскѣ ея собственную силу, а слѣдовательно, ея свѣжесть и блескъ. Легко понять также громадную трудность этой техники. Надо, чтобы глазъ живописца обладалъ чрезвычайной утонченностью. Свѣтъ становится единственнымъ сюжетомъ картины, интересъ къ предметамъ, на которыхъ онъ играетъ, дѣлается второстепеннымъ. Живопись, такимъ образомъ понятая, становится вполнѣ оптическимъ искусствомъ; ставя себѣ цѣлью исканіе гармонiи, она превращается въ поэму, независимую отъ экспрессiи, стиля и рисунка, составлявшихъ главную цѣль прежней живописи. Почти необходимо придумать другое названіе этому спецiальному искусству, которое настолько же приближается въ музыкѣ, насколько удаляется отъ литературы и психологiи. Легко понять, что увлеченные этимъ изученіемъ, импрессiонисты остались почти совершенно чуждыми построенной на экспрессiи живописи и положительно враждебными къ исторической и символической. Впрочемъ, они и оказались особенно великими въ пейзажѣ, къ которому, болѣе чѣмъ къ жанру, примѣнима эта техника.

---

[1]) То же самое дѣлалъ Монтичелли съ 1860 г., изгнавъ даже черную краску, не подозрѣвая, что въ Парижѣ художники добиваются того же самаго.

Пользуясь именно этими, изложенными нами вкратцѣ принципами, Клодъ Моне пришелъ къ своей манерѣ писать безконечными рядами цвѣтныхъ пятнышекъ чистыхъ спектральныхъ тоновъ, узорами ихъ вибрацій рисуя формы предметовъ. Понятый такимъ образомъ пейзажъ становится чѣмъ-то вродѣ симфоніи, построенной на одной темѣ (напримѣръ наиболѣе свѣтлая точка) и развивающей на холстѣ варіаціи этой темы. Это исканіе противоположно обыкновеннымъ занятіямъ пейзажистовъ, изучающихъ характеръ мѣстности, стиль деревьевъ, или домовъ, подчеркивающихъ декоративную сторону, и обычнымъ заботамъ живописцевъ фигуръ при исполненіи портретовъ. Холсты Моне, Ренуара и Писарро, благодаря этому исканію, имѣютъ совершенно оригинальный видъ, тѣни испещрены голубымъ, розовымъ, зеленымъ, ничего въ нихъ нѣтъ однотоннаго, или чернаго, глазамъ представляется сплошное мерцаніе красокъ. Голубой и оранжевый цвѣта преобладаютъ по просту потому, что эти этюды большей частью написаны при яркомъ солнечномъ свѣтѣ, синій цвѣтъ есть дополнительный къ оранжевому солнечному свѣту и неизбѣжно заключается въ тѣняхъ.

У Мане можно найти даже въ его второй манерѣ постоянное употребленіе чернаго, который онъ любилъ и употреблялъ, чтобы подчеркнуть игру другихъ тоновъ. Но онъ совершенно отсутствуетъ въ произведеніяхъ Клода Моне, которыя почтивсегда состоятъ изъ эффектовъ свѣтлаго на свѣтломъ, а у Ренуара къ черной краскѣ такое отвращеніе, что онъ употребляетъ лишь берлинскую лазурь, чтобы выразить самыя темныя мѣста, напримѣръ черную одежду. Вся его гамма такимъ образомъ приподнята на одинъ тонъ. Надъ чрезмѣрной склонностью импрессіонистовъ къ фіолетовему цвѣту мною трунили. Вмѣстѣ съ тѣмъ этотъ „фіолетовый" цвѣтъ чистая фантазія: тутъ, конечно, подразумѣваютъ совершенно другое: измѣнчивую комбинацію оранжеваго, краснаго и синяго. Но изученіе спектра показываетъ, что эти цвѣта группируются въ очень плотной вибрирующей массѣ въ составѣ каждой тѣни. Тутъ мы имѣемъ дѣло не съ фіолетовымъ цвѣтомъ, а съ группой сіяющихъ красокъ, въ которой тона идутъ отъ самаго блѣднаго лиловаго къ самому яркому красному. Фіолетовый цвѣтъ именно вполнѣ опредѣленный тонъ и импрессіонисты его не употребляютъ. Наконецъ отвѣчая серьезно на одно, часто встрѣчающееся, мнѣніе, мы прибавимъ, что какъ оно само, такъ и отвѣтъ на него ничего общаго съ искусствомъ не имѣютъ. Я хочу сказать о *легкости* такого метода. Считаютъ это соединеніе пятенъ легкимъ, потому что оно менѣе ясно, чѣмъ тщательно выработанный рисунокъ, какъ того требуетъ школа. Въ дѣйствительности же техника импрессіонистовъ чрезвычайно трудна. Неопытныя руки

создаютъ изъ нея нѣчто приблизительное, расплывчатое и неясное: тѣ изъ читателей, которые пробовали писать, поймутъ это при первой же попыткѣ. Писать раздѣленными тонами, сохраняя отношенія, избѣгая пестроты и безпорядка въ подобной техникѣ, можно лишь, имѣя вполнѣ увѣренные глазъ и руку, и только изумительная сила Моне и Ренуара могла породить мнѣніе, что ихъ искусство легко! Надо обладать тонкимъ чутьемъ и въ совершенствѣ изучить краски. Произведеніе, написанное такой техникой, не допускаетъ поправокъ.

Въ этихъ произведеніяхъ мы находимъ массу вполнѣ точныхъ оттѣнковъ, повидимому неизвѣстныхъ прежнимъ живописцамъ. Безразлично относясь къ этому тонкому анализу, великіе пейзажисты романтизма болѣе всего заботились о рисункѣ и стилѣ, сводя колоритъ пейзажа къ тремъ, четыремъ основнымъ тональностямъ и стараясь только точнѣе выразить навѣваемое пейзажемъ чувство.

Теперь надо коснуться взгляда импрессіонистовъ на стиль живописи, на реализмъ.

Прежде всего не надо забывать, что импрессіонизмъ распространялся людьми, которые всѣ начали съ реализма, т.-е. съ участія въ движеніи, направленномъ противъ классической и романтической живописи. Это движеніе, самымъ знаменитымъ представителемъ котораго былъ Курбе, было, такъ сказать, *противоразсудочнымъ*. Оно протестовало противъ вторженія въ живопись всѣхъ литературныхъ, психологическихъ или символическихъ элементовъ и реагировало съ такой силой одновременно и противъ исторической живописи Делароша, и противъ миѳологической живописи Римской школы, что теперь намъ это кажется преувеличеніемъ. Но это преувеличеніе объясняется той нестерпимой пошлостью и напыщенностью, къ которой пришли официальные живописцы. Курбе былъ прекраснымъ работникомъ, но съ примитивными идеями, и онъ старался изгнать даже тѣ, которыя у него были. Это преувеличеніе, уменьшающее наше восхищеніе его произведеніями, мѣшающее имъ вызывать какое-нибудь другое чувство, кромѣ удивленія мастерской техникѣ, оказало однако существенную пользу его послѣдователямъ. Оно склонило молодыхъ живописцевъ рѣшительно обратиться къ созерцанію современной жизни и въ ней искать стиль и настроеніе, и это намѣреніе было правильно. Традиціи искусства поддерживаются не настойчивымъ подражаніемъ стилямъ прошлаго, а непосредственнымъ исканіемъ характера каждой эпохи. Это — то, что дѣлали настоящіе великіе мастера; послѣдовательное продолженіе ихъ искреннихъ и глубокихъ наблюденій создаетъ стиль расы.

Мане и его друзья черпали всю свою силу въ этомъ убѣжденіи; бу-



Э. Мане. Нана.



Э. Мане. 7 илл. Баръ въ Folies-Bergères. Колл. Пеллерина.

дучи тоньше и образованнѣе такихъ людей, какъ Курбе, они сложнѣе понимали современность и менѣе подчиняли ее непосредственному реализму. Не слѣдуетъ также упускать изъ виду, что они были современниками реалистическаго движенія въ литературѣ, противоположнаго романтизму, что среди послѣдователей литературнаго реализма у нихъ были одни друзья, что Флоберъ и Гонкуры доказали, что реализмъ не врагъ утонченной формы и тонкой психологіи. Сначала подъ вліяніемъ этихъ идей и создалось направленіе Мане и его друзей, эволюція въ техникѣ, которую мы описали въ главныхъ чертахъ, уже позднѣе присоединилась къ ихъ взглядамъ на живопись. Итакъ, мы можемъ дать слѣдующее опредѣленіе импрессіонизма: *переворотъ въ живописной техникѣ параллельно съ попыткой выраженія современности.*

Реакція противъ символизма и романтизма совпала съ реакціей противъ темной живописи.

Импрессіонисты, заботясь одновременно объ изгнаніи съ палитры асфальта, которымъ злоупотребляла Академія, и пытаясь изучать природу предпочтительно при яркомъ свѣтѣ, стремились въ изображеніи фигуръ отдѣлаться отъ законовъ *красоты* по рецепту Школы. Въ этомъ отношеніи къ нимъ приложимо все, что извѣстно о взглядахъ на это Гонкуровъ, Флобера, затѣмъ Зола въ области романа: они вдохновлялись однѣми и тѣми же идеями, говорить объ однихъ значитъ говорить о другихъ. Любовь къ правдѣ, отвращеніе къ напыщенности и къ ложному идеализму, парализовавшихъ романъ такъ же, какъ и живопись, привели импрессіонистовъ къ замѣнѣ понятія *красоты* новымъ понятіемъ *характера.* Изученіе характера, присущаго лицу или мѣстности, казалось имъ болѣе высокимъ и болѣе вдохновляющимъ, чѣмъ исканіе одной красоты, основанной на канонахъ и внушенной греко-латинскими идеалами. Подобно фламандцамъ, нѣмцамъ, испанцамъ, въ противоположность итальянцамъ, вліяніе которыхъ заразило всѣ европейскія академіи, французскіе реалисты-импрессіонисты отдавались исканію свѣта, искренности, убѣдительности выраженія, составляющихъ дѣйствительную заслугу ихъ расы, стараясь отдѣлаться отъ надоѣвшаго и узкаго исканія красоты и всего, что заключалось въ ней метафизическаго и отвлеченнаго.

Фактъ замѣны *красоты характеромъ*—существенное въ этомъ движеніи. Не забудемъ, что импрессіонизмомъ собственно слѣдуетъ называть особую технику, приложимую ко всякому сюжету. Святую Дѣву или рабочаго можно одинаково написать раздѣленными тонами, и нѣкоторые изъ современныхъ живописцевъ, какъ, напримѣръ, символистъ Анри Мартенъ, по направленію приближающійся къ

прерафаэлитамъ, доказали это, примѣняя эту технику въ религіозныхъ и философскихъ сюжетахъ: но старанія и недостатки художниковъ, группирующихся вокругъ Мане, можно понять только, постоянно помня ихъ любовь къ *характеру*. До Мане дѣлали различіе между сюжетами *благородными* и всѣми остальными, относящимися къ жанровой живописи, въ области которой Школа не допускала великихъ художниковъ, такъ какъ простота ихъ сюжетовъ лишала ихъ этого ранга. Упраздненіе требованія *благородства* въ сюжетахъ должно было имѣть послѣдствіемъ, что на первый планъ стали выдвигаться техническія заслуги художника, чѣмъ и опредѣлялась его слава. Реалисты-импрессіонисты изображали сцены бала, катанія на лодкахъ, сцены уличныя, или происходящія въ поляхъ, на фабрикахъ, въ обстановкѣ современнаго жилища, и находили въ жизни простонародья массу матеріала для изученія жестовъ, костюмовъ, выраженій, характерныхъ для девятнадцатаго столѣтія.

Ихъ старанія отразились также и на манерѣ изображать фигуры, на томъ, что на языкѣ мастерскихъ называется: „mise en cadre" (размѣщеніе на площади картины). Въ этой области они точно такъ же перевернули вверхъ дномъ принципы, принятые въ школѣ. Мане и особенно Дегазъ съ этой точки зрѣнія создали новый стиль, изъ котораго родилась вся современная реалистическая иллюстрація, который до тѣхъ поръ былъ совсѣмъ неизвѣстенъ, или же его боялись примѣнять до нихъ,—стиль, вытекающій, впрочемъ непосредственно изъ небольшихъ художниковъ XVIII столѣтія, изъ Сентъ-Обена, Дебикура, Моро, и болѣе отдаленно отъ голландцевъ. Но теперь, не ограничивая этотъ стиль виньеткой и минимальными размѣрами, импрессіонисты смѣло примѣнили его къ холстамъ большихъ размѣровъ и придали ему значеніе большого искусства. Они создали законы композиціи и, слѣдовательно, стиля, не на основаніи соображеній, вытекающихъ изъ сюжета, а построенные на отношеніяхъ и гармоніи. Возьмемъ общій примѣръ: если бы Школа компановала картину, изображающую смерть Агамемнона, она не преминула бы подчинить всю композицію Агамемнону, затѣмъ Клитемнестрѣ, наконецъ свидѣтелямъ убійства, стараясь распредѣлить моральный и литературный интересъ, смотря по значенію лицъ, подчиняя этому интересу и колоритъ и реальность сцены. Реалисты компановали, выдвигая на первый планъ самое яркое пятно на картинѣ, напримѣръ, красное платье, и уже ему подчиняли остальныя отношенія въ гармонической послѣдовательности тоновъ. „Главное лицо въ картинѣ—свѣтъ", говорилъ Мане [1]). У него и у

[1]) „Картина—логическое развитіе свѣта", сказалъ Эженъ Каррьеръ. Ср. идеи Тэна (Философія искусства), такія вѣрныя и смѣлыя и пророческія страницы

его друзей исканіе чисто живописнаго и декоративнаго въ картинѣ всегда брало верхъ надъ заботой о выраженіи и чувствахъ, вызываемыхъ сюжетомъ. Это иногда приводило импрессіонистовъ къ грубымъ ошибкамъ: но большей частью они избѣгали ихъ, довольствуясь несложными сюжетами, которые давала имъ повседневная жизнь въ готовой группировкѣ.

Одной изъ реформъ импрессіонистовъ по отношенію къ композиціи было изгнаніе профессіональной модели и замѣна ея человѣкомъ, котораго они наблюдали за повседневной работой: это одна изъ самыхъ ощутительныхъ побѣдъ, доставленныхъ ими современной живописи. Они совершили правильный поворотъ къ естественности и простотѣ. Почти всѣ фигуры и головы въ ихъ картинахъ—настоящіе портреты, что же касается рабочаго и крестьянана, то импрессіонисты нашли свойственный имъ стиль и характеръ, такъ какъ наблюдали ихъ за ихъ обыденными занятіями, не ставя ихъ въ неподвижную искусственную позу и не изображая ряженыхъ [1]). Основаніемъ всѣхъ ихъ картинъ служила серія этюдовъ пейзажа и человѣческой фигуры, сдѣланныхъ съ натуры на мѣстѣ, вдали отъ мастерской, синтезированныхъ затѣмъ въ картинѣ. Можно желать, чтобъ живопись имѣла болѣе высокія задачи и находила въ примитивахъ примѣры мистицизма, изображенія отвлеченнаго и мечты Но не надо также забывать силу наивнаго и реальнаго наблюденія, вложенную примитивами въ ихъ произведенія, хотя они и подчиняли ее религіозному замыслу; съ другой стороны, надо признать, что реалисты-импрессіонисты по крайней мѣрѣ логично и послѣдовательно служили искусству, какъ они его понимали. Критика, приложимая къ нимъ, можетъ относиться ко всему реализму вообще, къ тому же замѣтимъ, что никогда эстетика не умѣла создать классификаціи, способной вѣрно опредѣлить и заключить въ себѣ всѣ безконечные оттѣнки, свойственные отдѣльнымъ творческимъ темпераментамъ. Классификаціи въ области искусства рѣдко бываютъ цѣнными, чаще онѣ вредны. Реализмъ, идеализмъ—отвлеченные термины, неспособные въ достаточной мѣрѣ охарактеризовать людей, подчиняющихся своимъ чувствамъ. Нужно бы придумать столько же словъ, сколько существуетъ замѣчательныхъ людей. Если Винчи былъ великимъ живописцемъ, то Тернеръ и Моне развѣ не живописцы? Между ними нѣтъ точекъ соприкосновенія, ихъ способъ мышленія и выраженія противоположные полюсы: проще всего лю-

Бальзака въ „Шедеврѣ Неизвѣстнаго", предвидѣвшаго въ 1837 году все современное искусство.

[1]) Впрочемъ то же самое дѣлалъ Милле съ 1855 года; долго наблюдая сцену и дѣлая наброски, онъ потомъ передавалъ ее на память.

боваться ими всѣми, отказавшись отъ опредѣленія понятія „живописецъ“ и называя этимъ именемъ человѣка, употребляющаго палитру для выраженія своихъ мыслей.

Итакъ, исканіе выраженія современности, замѣна классической красоты—характеромъ (или еще красоты формъ красотой выраженія), признаніе за древней жанровой живописью первенствующаго мѣста въ искусствѣ, композиція, основанная на взаимодѣйствіи отношеній, отведеніе сюжету второстепеннаго мѣста по сравненію съ интересомъ исполненія, усиліе изолировать живопись отъ всякихъ литературныхъ вліяній, вмѣстѣ съ тѣмъ—инстинктивное приближеніе къ симфонизаціи красокъ, слѣдовательно, къ музыкѣ—вотъ тѣ принципы, на которыхъ импрессіонисты основали свою эстетику, если это слово приложимо къ группѣ противниковъ эстетики, такой, какъ она обыкновенно преподается.

III.

Эдуардъ Мане и его дѣятельность (1832—1883).

III.

Какъ мы уже сказали, Эдуардъ Мане [1]) не былъ инициаторомъ импрессіонистской техники. Произведенія Клода Моне даютъ самый полный образецъ примѣненія этой послѣдней и по времени исполненія они первыя. Такое первенство вообще довольно трудно установить, да въ сущности это и въ достаточной степени безполезно. Техника не изобрѣтается въ одинъ день. Эта техника была плодомъ долгихъ и дружныхъ исканій Мане, Моне и Ренуара, и подъ общимъ названіемъ импрессіонистовъ надо объединить группу связанныхъ дружбой людей, одновременно стремившихся къ оригинальности приблизительно въ одномъ направленіи, оставаясь вмѣстѣ съ тѣмъ часто весьма непохожими другъ на друга. Такъ же какъ въ исторіи прерафаэлитовъ, прежде всего личная дружба, потомъ незаслуженныя насмѣшки, которымъ они всѣ вмѣстѣ подвергались, объединили импрессіонистовъ. Но прерафаэлиты, стремясь къ искусству логическому и символическому, сходились въ основныхъ принципахъ пониманія задачъ искусства, что позволило имъ тотчасъ же установить точную программу. Ипрессіонисты же, соединенные общностью темпераментовъ и заботясь прежде всего о томъ, чтобы порвать со схоластикой и всевозможными программами, стремились просто создать нѣчто новое свободно и искренно.

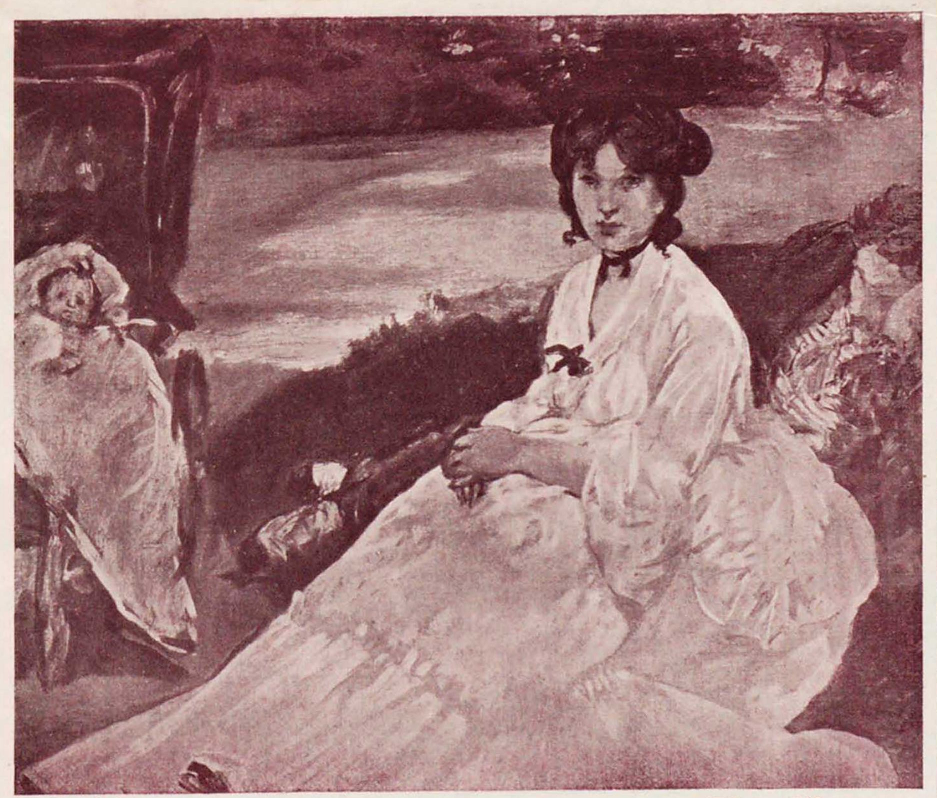
Среди нихъ Мане, какъ лицо, пользовавшееся ихъ общимъ поклоненіемъ и отмѣченное наиболѣе жестокими нападками критики, былъ какъ бы предназначенъ къ роли носителя знамени импрессіонизма. Будучи старше своихъ товарищей, онъ еще до того, какъ сошелся съ ними, одинъ уже вызвалъ горячую полемику произведеніями своей первой манеры. Его считали новаторомъ, и, вслѣдствіе инстинктивнаго поклоненія ему, къ его первымъ друзьямъ—Уистлеру, Легро и Фантенъ Латуру—послѣдовательно присоединились Марселинъ, Дебутенъ, затѣмъ Дегазъ, Ренуаръ, Моне, Писарро, Кальеботтъ, Берта Моризо, молодой художникъ Базиль, преждевременно

[1]) Родился въ Парижѣ въ 1832 г., умеръ въ Парижѣ 30-го апрѣля 1883 г.

убитый въ 1870 году, и писатели Готье, Банвиль, Бодлеръ (страстный поклонникъ Мане), затѣмъ позже Зола, Гонкуры, Стефанъ Малларме. Это было первоначальное ядро общества, разраставшагося съ каждымъ годомъ. Наконецъ, у Мане были личныя качества, присущія главѣ общества: это былъ человѣкъ большого ума, страстный работникъ, съ восторженнымъ и великодушнымъ характеромъ.

Мане началъ свои занятія у Кутюра, передъ тѣмъ совершивъ длинное морское плаваніе въ угоду своимъ родителямъ, пока настоящее призваніе не захватило его со страшной силой. Около 1850 года молодой человѣкъ поступилъ къ строгому автору „Римлянъ временъ упадка". Онъ оставался у него недолго: онъ не понравился профессору своей выходящей изъ ряда вонъ энергіей. Кутюръ говорилъ о немъ съ неудовольствіемъ: „Это будетъ Домье 1860 года". Извѣстно, что Домье, литографъ и геніальный художникъ, былъ на плохомъ счету у академиковъ. Послѣ наполеоновскаго переворота Мане путешествовалъ по Германіи, копировалъ Рембрандта въ Мюнхенѣ, затѣмъ посѣтилъ Италію, въ Венеціи копировалъ Тинторетто, и здѣсь у него явилась мысль нѣсколькихъ религіозныхъ картинъ. Затѣмъ онъ пристрастился къ испанцамъ, въ особенности къ Веласкезу и Гойѣ. Искренняя передача впечатлѣній внѣшняго міра, какъ основное правило искусства, запечатлѣлась съ тѣхъ поръ въ мозгу молодого француза, честнаго, пылкаго, врага всякихъ утонченностей. Онъ написалъ нѣсколько прекрасныхъ картинъ, „Абсентистъ", „Старый музыкантъ". Въ нихъ можно найти вліяніе Курбе, но уже черные и сѣрые тона оригинальны и великолѣпны и предвѣщаютъ первокласснаго виртуоза.

Въ 1861 году Мане послалъ въ первый разъ въ Салонъ портреты своихъ родителей и „Гитарреро", заслужившаго похвалу Готье и награду жюри, несмотря на то, что картины эти у многихъ вызвали и удивленіе, и гнѣвъ. Но съ тѣхъ поръ Мане больше не принимаютъ, такъ были отвергнуты и „Флейтистъ", и „Завтракъ на травѣ". Этотъ холстъ, на которомъ сверкаетъ удивительно написанное женское тѣло, произвелъ скандалъ, потому что на немъ раздѣтая женщина фигурировала въ обществѣ одѣтыхъ людей, что однако часто встрѣчалось у мастеровъ возрожденія. Пейзажъ въ картинѣ написанъ не на воздухѣ, а въ мастерской и похожъ на коверъ, но въ этой картинѣ мы уже видимъ яркое проявленіе таланта Мане и въ передачѣ нагого тѣла, и въ „мертвой натурѣ" перваго плана, представляющей настоящій шедевръ. Здѣсь личность художника является вполнѣ созрѣвшей. Картина написана, когда ему еще не было тридцати лѣтъ, и кажется произведеніемъ стараго мастера, она вытекаетъ изъ Гальса и испанцевъ одновременно.



Э. Мане. Г-жа Ниттисъ.



Э. Мане. Весна. Колл. Фора въ Парижѣ.

Съ 1865 года репутація Мане устанавливается: рядомъ съ ярой критикой мы видимъ и восторженное поклоненіе. Со своей удивительной проницательностью Бодлеръ, симпатизировавшій всему истинно оригинальному, поддержалъ Мане, какъ поддерживалъ Делакруа и Вагнера. „Олимпія“ довела споры по поводу Мане до высшаго напряженія. Эта нагая куртизанка, лежащая въ постели, негритянка съ букетомъ цвѣтовъ и черная кошка произвели цѣлый бунтъ. Это — мощное произведеніе, съ живыми красками, широкимъ рисункомъ и сильно выраженнымъ чувствомъ, поражающее своими, умышленно доведенными до самой большой простоты, отношеніями. Въ немъ чувствуется стремленіе добиться строгой откровенности Гальса и Гойи и отвращеніе къ „хорошенькому“ и къ ложному благородству школы. Эта знаменитая „Олимпія“, возбуждавшая столько злобы, кажется намъ теперь произведеніемъ переходнымъ. Она была предложена Люксембургскому музею группой друзей Мане. Это не шедевръ, даже, скажемъ, не глубокая вещь, несмотря на всѣ литературныя толкованія по поводу ея написанныя. Но въ эпоху, когда она появилась въ французской живописи, она была цѣнна, какъ знаменитая попытка въ области техники. Картина эта, которую Мане, впослѣдствіи, далеко превзошелъ, должна разсматриваться, какъ эпоха въ развитіи художника. Она представляетъ строгій логическій выводъ изъ его принциповъ. Мане написалъ картину около 1863 г., но колебался выставить ее и только по настоянію Бодлера рѣшился представить ее въ салонъ 1865 г. По этому поводу Бодлеръ написалъ эти характерныя строки: „Вы жалуетесь на нападки? Но развѣ вы первый подвергаетесь имъ? Развѣ вы геніальнѣе Шатобріана и Вагнера? Они не умерли отъ перенесенныхъ насмѣшекъ. И чтобъ вы не очень возгордились, скажу вамъ, что они выдѣляются, какъ достойные подражанія образцы, каждый въ своемъ родѣ, среди цѣлаго ряда богато одаренныхъ лицъ, тогда какъ вы только первый въ вашемъ одряхлѣвшемъ искусствѣ“.

Выставленную „Олимпію“ пришлось перемѣстить и повѣсить на самый верхъ стѣны, чтобъ спасти ее отъ злобы публики, возбужденной критикой. Съ тѣхъ поръ имя Мане стало ненавистнымъ символомъ революціоннаго искусства. Замѣтимъ, что съ 1865 года, задолго до существованія самаго слова „импрессіонизмъ“ Мане одинъ выносилъ на своихъ плечахъ всю тяжесть осужденій. Помнить это важно, чтобъ ясно понять двойственное происхожденіе движенія, послѣдовавшаго затѣмъ. Мане обязанъ этими нападками своему реализму, возврату къ сюжетамъ изъ современной жизни, упрощенію плановъ и отношеній. Критика того времени опирается исключительно на слѣдующіе пункты: художнику ставятъ въ вину нежеланіе

„идеализировать“ и говорятъ что пишетъ онъ „жестко, бѣлесовато или черно, производя непріятное впечатлѣніе“, тогда какъ на самомъ дѣлѣ онъ отправляется единственно отъ традицій Гальса, Гойи и Курбе. Нападки на „синія тѣни“ появляются лишь восемь лѣтъ спустя.

Художникъ тогда сдѣлался главой кружка; такъ какъ друзья его собирались вокругъ него въ маленькой кофейной на Батиньоляхъ (кафе Гербуа, существующій понынѣ), то въ насмѣшку эти собранія были названы „Батиньольской школой“: Сюда приходили: Легро, Уистлеръ, Фантэнъ Латуръ, Зола, Дюранти, Дебутенъ, Гильеме, Астрюкъ, Бюрти, Прустъ, Стевенсъ. Всѣ поклонялись Мане, и ихъ дружба утѣшала его отъ оскорбленій жюри: давно прошло то время, когда, въ 1861 году, его „Гитарреро“, превознесенный Теофилемъ Готье, былъ награжденъ почетнымъ отзывомъ! Группа художниковъ *Салона отверженныхъ* въ 1863 году, вызвала непримиримую вражду къ себѣ. Тѣмъ не менѣе Мане былъ принятъ въ салонъ 1866 г., гдѣ выставилъ „Ангеловъ у могилы Христа“ и „Эпизодъ изъ боя быковъ“; недовольный послѣдней картиной, онъ вырѣзалъ изъ нея убитаго тореадора перваго плана, извѣстнаго съ тѣхъ поръ подъ названіеиъ „мертваго человѣка“. „Лола изъ Венеціи“, комментированная Бодлеромъ въ четверостишіи, которое находится въ „Цвѣтахъ зла“, „Дитя при шпагѣ“, „Трагическій актеръ“ (портреръ Рувьера въ „Гамлетѣ“), „Гитаны“, „Поруганный Христосъ“ относятся къ той же эпохѣ, когда „Олимпія“ и „Ангелы на могилѣ Христа“ появились въ салонахъ. Эта серія картинъ удивительна. Въ нихъ ярко проявляется вдохновеніе великолѣпнаго колориста, такого же могучаго рисовальщика, какъ и первоклассн аго живописца „кусковъ“, съ пріемами стараго мастера. Ничего другого и не ищешь въ его произведеніяхъ, — обаяніе силы, такое бьющее черезъ край богатство темперамента положительно ослѣпляетъ. Мане показываетъ себя наслѣдникомъ великихъ испанцевъ, будучи вмѣстѣ съ тѣмъ интереснѣе, вдохновеннѣе, свободнѣе и болѣе французомъ, чѣмъ Курбе. Портретъ Рувьера представляетъ гармонію сѣраго и чернаго—прекрасную, какъ самые благородные „Бронзино“, а „Мертвый человѣкъ“, такъ же какъ и „Умершій Христосъ“— образцы живописи высокаго стиля. Вполнѣ классическое происхожденіе Мане является тутъ безспорнымъ. Уже Моне и Ренуаръ, Дегазъ и Писарро работаютъ и присоединяются къ группѣ батиньольцевъ, но критика замѣчаетъ одного Мане и нападаетъ только на него, онъ рѣшительно воплощаетъ въ себѣ духъ возмущенія противъ школы; чаще, чѣмъ Курбе, отвергало его и жюри салоновъ. Изгнанный изъ Салоновъ, Мане рѣшается тогда выставить разомъ всѣ

свои произведенія въ отдѣльномъ баракѣ на улицѣ Альма, въ самый разгаръ борьбы, въ то время, когда Зола едва не изгоняютъ изъ журнала „L'Evènement" за то, что онъ защищалъ своего друга,— время, когда открывается выставка 1867 года, исключившая живописца. Пятьдесятъ холстовъ, которые мы перечислили въ концѣ этой книги, собраны вмѣстѣ; пятьдесятъ картинъ въ теченіе семи лѣтъ служатъ мѣриломъ того яраго упорства, съ которымъ работалъ этотъ высокій, изящный, остроумный молодой человѣкъ, бульварный фланеръ съ острымъ языкомъ, котораго въ журналахъ того времени считали плохимъ рисовальщикомъ и фантазеромъ. По этому поводу Мане пишетъ въ каталогѣ выставки слѣдующее предисловіе, которое читается съ интересомъ и характеризуетъ рѣшительность, прямоту и умѣренность убѣжденій и характера художника, рядомъ съ вышучиваніями, карикатурами и оскорбленіями, которымъ онъ подвергался.

„Съ 1861 года г-нъ Мане выставляетъ, или пытается выставить.

„Въ этомъ году онъ рѣшился показать публикѣ непосредственно всю совокупность своихъ трудовъ.

„При своихъ дебютахъ въ салонѣ г-нъ Мане получилъ награду. Затѣмъ онъ слишкомъ часто бывалъ исключенъ, чтобы не притти къ заключенію, что, если всѣ попытки въ области искусства представляютъ битву, то по крайней мѣрѣ нужно сражаться одинаковымъ оружіемъ, т.-е. имѣть возможность показывать то, что сдѣлалъ.

„Иначе художникъ легко былъ бы запертъ въ искусствѣ, изъ котораго нѣтъ выхода. Его заставили бы сложить свои холсты или свернуть ихъ въ трубку и свалить на чердакъ. Принятіе на выставку, поощреніе, официальныя награды, говорятъ, дѣйствительно служатъ патентомъ на талантъ въ глазахъ части публики, которая тогда уже заранѣе предубѣждена за или противъ принятыхъ или отверженныхъ произведеній. Но, съ другой стороны, живописцы увѣряютъ, что мотивомъ неблагосклоннаго пріема, оказываемаго картинамъ членами жюри, служитъ невольное давленіе этой самой публики.

„Такимъ образомъ, живописцу посовѣтовали ждать. Ждать чего? Чтобъ не было больше жюри?

„Онъ предпочелъ разрѣшить этотъ вопросъ съ помощью самой публики.

„Живописецъ не говоритъ теперь: „Идите смотрѣть на произведенія безукоризненныя", но: „идите смотрѣть на произведенія искреннія.

„Эта-то искренность и придаетъ произведеніямъ характеръ про-

теста, тогда какъ художникъ стремился лишь передать свое впечатлѣніе.

„Г-нъ Мане никогда не желалъ протестовать. Наоборотъ, протестовали, совершенно неожиданно для него, противъ него, потому что существуетъ традиціонное преподаваніе однихъ и тѣхъ же формъ и пріемовъ, опредѣленнаго вида картинъ и живописи, потому что люди, воспитанные въ этихъ принципахъ, не допускаютъ другихъ. Въ нихъ они почерпаютъ свою мало обоснованную нетерпимость. Все, что не по ихъ рецепту, не можетъ быть цѣннымъ; они становятся не только критиками, но и врагами, и врагами активными.

„Показывать — это вопросъ жизни, sine qua non для художника, потому что часто бываетъ, что послѣ нѣсколькихъ созерцаній привыкаешь къ тому, что ранѣе изумляло и шокировало. Мало-помалу начинаешь понимать и мириться.

„Время само дѣйствуетъ на картины, незамѣтно сглаживая и уничтожая въ нихъ первоначальную шероховатость [1]).

„Выставлять значитъ находить друзей и союзниковъ въ борьбѣ.

„Г-нъ Мане всегда признавалъ талантъ тамъ, гдѣ онъ есть, и никогда не хотѣлъ ни уничтожать старую живопись, ни создавать новую. Онъ просто стремился быть самимъ собой, а не кѣмъ-нибудь другимъ.

„Впрочемъ, г-нъ Мане встрѣтилъ и цѣнныя симпатіи и замѣтилъ, насколько мнѣнія дѣйствительно талантливыхъ людей становятся со дня на день ему благопріятнѣе.

„Живописцу теперь осталось только примирить съ собой публику, изъ которой создали ему мнимаго врага“.

Это предисловіе останется не только документомъ личной характеристики Мане, но и характеристики господствовавшихъ въ эту эпоху убѣжденій. Мане вылился тутъ весь, какимъ онъ былъ, какъ живописецъ и какъ основатель школы помимо воли. Мы угадываемъ въ этомъ документѣ глубину и трезвую силу его ума. „Казнь Максимиліана въ Кверетаро“ благодаря запрещенію администраціи не была выставлена. Вмѣстѣ съ литографіей „Гражданской войны“ это—единственная картина Мане съ трагическимъ сюжетомъ; она производитъ глубокое впечатлѣніе.

---

[1]) Мане не подозрѣвалъ, насколько онъ правъ. Когда видишь снова портретъ его родителей (выставленный въ 1861 году), о которомъ критика выразилась, что „слѣдуетъ проклясть тотъ день, когда кисть попала въ руки этого безсодержательнаго портретиста“, удивляешься упреку, брошенному Мане журналами того времени, въ „дикой жесткости“, ничего общаго не имѣющей съ той мягкостью, которая окутываетъ эти лица.

Въ 1868 году появился портретъ Эмиля Зола; въ 1869 году „Балконъ“ возбудилъ насмѣшки, но „Завтракъ“ произвелъ впечатлѣніе своей силой: лицо прислонившагося къ столу юноши въ черной бархатной курткѣ (портретъ Леона Ленгофа, брата г-жи Мане), — чудо по исполненію. Въ 1870 году появился портретъ „Евы Гонзалесъ передъ мольбертомъ“, одно изъ лучшихъ произведеній Мане.

Въ тридцать восемь лѣтъ, во время войны, Мане достигъ апогея развитія своего таланта: онъ является авторомъ длиннаго ряда произведеній, онъ испробовалъ свои силы во всѣхъ родахъ живописи и проявилъ свою художественную личность, уже ставшую независимой, послѣ долгаго наблюденія и изученія старыхъ мастеровъ-реалистовъ. Съ этого времени его исканія проявляются въ совершенно другой области: присоединяясь къ Моне и Ренуару, онъ по-своему истолковываетъ теорію „plein-air'a“, оставивъ въ ней слѣды своей могучей руки. Онъ не принялъ теорію раздѣленія тоновъ, но далеко подвинулъ впередъ изученіе дополнительныхъ тоновъ, примѣняя ихъ въ отдѣльныхъ фигурахъ и въ композиціяхъ. „Садъ“, написанный въ 1870 году, но выставленный только въ 1872 году, былъ его первой попыткой въ этомъ родѣ. Онъ выставилъ его одновременно съ „Сраженіемъ Керзажа и Алабамы“, удивительной мариной, которую Барбей д'Оревилли привѣтствовалъ въ восторженной статьѣ. „За кружкой пива“, „Чтецъ“, прекрасный портретъ Берты Моризо были послѣдней данью, отданной первой манерѣ автора. Въ это время торговый домъ Дюрана-Рюэля купилъ значительную серію картинъ Мане, помѣщеніе фирмы было открыто для первыхъ импрессіонистовъ. „За кружкой пива“, картина, достойная Гальса, имѣла большой, почти всеобщій успѣхъ и сдѣлалась популярной. Но Мане неудержимо увлекся изученіемъ свѣта и былъ готовъ на этомъ поприщѣ дать новое сраженіе. Въ то время какъ Дегазъ начиналъ свою серію скачекъ и танцовщицъ, особенно отдавшись рисунку движенія и реалистическому изученію характера той эпохи, Мане, увлеченный идеями Клода Моне, не отказываясь отъ исканій, связанныхъ съ первымъ періодомъ его дѣятельности, обратился къ изученію воздуха вмѣстѣ съ Ренуаромъ и Писарро. Въ то же время онъ старался убѣдить своихъ друзей въ необходимости проникнуть въ Салоны, силой внѣдряя въ нихъ свои убѣжденія. „Выставляй же съ нами“, говорилъ онъ смѣясь Дегазу: „ты получишь награду“. Онъ былъ глубоко убѣжденъ, что художникъ, искренно нашедшій что-нибудь, обязанъ смѣло отдать себя на судъ общества. Преслѣдуя ту же цѣль, а вовсе не изъ мелкаго честолюбія, какъ обыкновенно говорили, Эмиль Зола хотѣлъ, чтобы

натурализмъ проникъ въ академію подъ его знаменемъ. Друзья Мане отказались: почти всѣ они были замкнутаго характера, боялись споровъ, избѣгали полемики, что не мѣшало имъ быть очень смѣлыми въ своемъ искусствѣ. Они довольствовались тѣмъ, что выставляли въ частныхъ галлереяхъ, и отказывались отъ салоновъ столько же изъ презрѣнія къ нимъ, сколько отъ застѣнчивости. Они сгруппировались отдѣльно, и Мане остался одинъ, хотя и страдая отъ этой необходимости отдѣлиться отъ товарищей. Впрочемъ, со свойственнымъ ему мужествомъ, сосредоточивъ, какъ и раньше, на себѣ одномъ всѣ нападки, онъ готовился оказать друзьямъ огромную услугу и открыть имъ будущность.

Въ 1875 году вмѣстѣ съ „Аржантейлемъ“ онъ представилъ резюме своихъ новыхъ попытокъ. Жюри его приняло, несмотря на горячій протестъ: Мане боялись, онъ внушалъ уваженіе своей могучей волей, мощью своего труда, его сила плѣняла. Но въ 1876 году портретъ Дебутена и „Бѣлье“ (одинъ изъ шедевровъ импрессіонизма) не были приняты. Мане тогда воспользовался опытомъ 1867 года, открылъ для публики свою мастерскую въ улицѣ С.-Петербурга. Онъ завелъ книгу, въ которую всякій свободно могъ записывать свое мнѣніе. Чтеніе этой книги теперь было бы очень назидательно: она была наполнена такимъ же количествомъ похвалъ, какъ и анонимныхъ дерзостей, часто помѣщенныхъ надъ безвредными подписями. Это выступленіе Мане однако оказало свое благотворное вліяніе. Въ 1877 году жюри приняло портретъ пѣвца Фора въ „Гамлетѣ“, но забраковало картину „Нана“, навѣянную знаменитымъ романомъ Зола, очаровательную по своей свѣжести, нѣжности тона и сильно написаннымъ частямъ нагого тѣла. Въ 1878 году былъ хорошо принятъ публикой портретъ „Антонина Пруста“, но сцена въ ресторанѣ „У отца Латуиля“, въ которой нервный и яркій реализмъ Мане такъ странно похожъ на искусство Гонкуровъ, опять вызвала гнѣвъ. Въ 1879 году появились „Оранжерея“ и „На лодкѣ“, въ 1881 году—портреты Рошфора и убійцы львовъ Пертюизе. За эти картины группа молодыхъ членовъ жюри приступомъ добилась присужденія второй медали Мане. Надо запомнить ихъ имена, то были: Бенъ, Каролюсъ-Дюранъ, Базенъ, Дюэзъ, Фейенъ-Перренъ, Жервексъ, Гильоме, Гильеме, Геннеръ, Лалонъ, Лансіе, Лавьель, Эмиль Леви, де-Невиль, Ролль, Воллонъ, и Ф. Вильефруа. Ожесточеніе было настолько сильно, что среди выборщиковъ жюри живописи распространили анонимный списокъ этихъ именъ, и многіе были обязаны подачѣ своего голоса за Мане тѣмъ, что не были избраны вновь въ члены жюри на слѣдующій годъ. Въ декабрѣ 1881 года Мане получилъ орденъ отъ бывшаго

въ то время министромъ изящныхъ искусствъ Антонина Пруста, его друга дѣтства. Въ 1882 году появился въ салонѣ „Прилавокъ буфета въ Фоли-Бержеръ“, великолѣпное произведенiе, одно изъ самыхъ лучшихъ, когда-либо созданныхъ Мане. Эту картину сопровождалъ портретъ молодой женщины, названный „Весной“. Но 30 апрѣля 1883 года Мане, изнуренный работой и борьбой, умеръ отъ сухотки спинного мозга, напрасно до того подвергшись ампутацiи ноги, во избѣжанiе гангрены.

Такъ преждевременно окончилась жизнь художника, одна изъ благороднѣйшихъ, удивительнѣйшихъ жизней, достойныхъ изученiя. Она служитъ могучимъ вдохновляющимъ примѣромъ, она учитъ насъ неутомимой энергiи, честности, безусловной искренности, любви къ работѣ. Непрерывно трудясь, Мане буквально употреблялъ съ пользой каждый часъ своей жизни. Единственными наградами въ этихъ трудахъ служили ему только сознанiе исполненнаго долга и наслажденiе, почерпаемое въ самомъ процессѣ изученiя природы. Умѣренный по натурѣ, но мужественный, онъ всегда былъ готовъ бороться съ предразсудками. Принятый на выставку, отверженный, снова принятый, онъ съ неистощимой вѣрой и храбростью сражался съ погрязшимъ въ рутинѣ жюри. Ведя непрестанную борьбу передъ своимъ мольбертомъ, онъ одновременно неослабно и не вступая въ сдѣлки съ совѣстью боролся съ обществомъ, одинъ, вдали даже отъ тѣхъ, кого любилъ, и кто воспитался на его примѣрѣ. Этотъ великiй живописецъ, чье имя будетъ однимъ изъ самыхъ почетныхъ въ духовной жизни французскаго народа, былъ настолько генiаленъ, что создалъ свой импрессiонизмъ, присущiй ему одному, отдавая великую дань традицiямъ мастеровъ реализма и правды. Его нельзя смѣшать ни съ Моне, ни съ Писарро или Ренуаромъ; пониманiе свѣта у него своеобразное, онъ не приноравливаетъ свою технику къ системѣ цвѣтныхъ мазочковъ, но считается съ теорiей дополнительныхъ цвѣтовъ и раздѣленiя тоновъ, не отказываясь при этомъ отъ широкаго письма, отъ совершенно классической манеры и поразительной увѣренности. Мане не былъ основателенъ импрессiонизма, существовавшаго одновременно, рядомъ съ его работой уже съ 1867 года, но онъ оказалъ ему огромную услугу, принявъ на себя всю злобу, направленную противъ новаторовъ, и пробивъ во мнѣнiи общества брешь, черезъ которую прошли за нимъ его друзья. Возможно, что если бы не онъ, то всѣ эти художники были бы неизвѣстны и не оказали бы никакого влiянiя на искусство, такъ какъ они были застѣнчивы, боялись полемики и уже заранѣе мирились съ мыслью быть непонятыми. Прекрасный примѣръ жизни полной борьбы, данный имъ Мане, какъ бы электризовалъ ихъ.

Мане имѣлъ великодушіе сосредоточить на себѣ нападки не только за свои произведенія, но и за ихъ. Слѣдуетъ разсматривать эти двадцать лѣтъ открытой борьбы, веденной съ самоотреченіемъ, достойнымъ полнаго уваженія, какъ самое выдающееся явленіе въ исторіи художниковъ всѣхъ временъ.

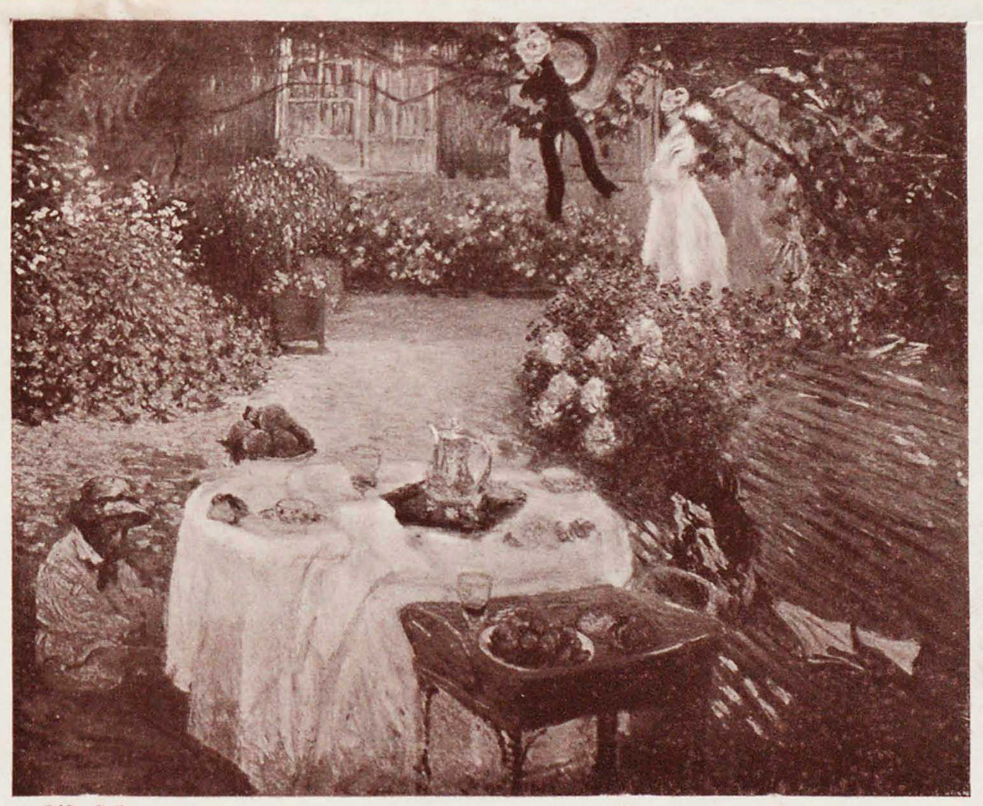
Произведенія Мане, такъ часто оспариваемыя, исполненныя при такихъ мучительныхъ условіяхъ, представляются особенно цѣнными по своей силѣ и откровенности. Десять лѣтъ протекаютъ въ развитіи первой манеры, трагически прерванной войной 1870 года, тринадцать лѣтъ—въ развитіи второй манеры, параллельной попыткамъ импрессіонистовъ. Дѣятельность Мане въ періодъ съ 1860 г. по 1870 г. логически примыкаетъ къ Гальсу и Гойѣ; съ 1870 года изученіе художникомъ современной жизни усложняется изученіемъ свѣта. Здѣсь личность Мане является еще болѣе оригинальной, но справедливо можно признать за лучшія его картины, можетъ быть, тѣ изъ нихъ, которыя написаны классической и болѣе темной манерой. Въ живописи онъ обладалъ тѣми качествами, которыя создаютъ славу мастерамъ,—у него богатый, вѣрный, широкій рисунокъ, поразительной силы колоритъ, черные и сѣрые тона, какихъ не найти со временъ Веласкеза и Гойи, глубокое знаніе отношеній. Его творчество коснулось всѣхъ областей живописи: портреты, пейзажи, марины, сцены изъ жизни, мертвая натура, голыя фигуры по очереди возбуждали въ немъ жажду творить. Его пониманіе современной жизни гораздо тоньше, чѣмъ, повидимому, допускаетъ реализмъ; стоитъ только сравнить его съ Курбе, чтобъ замѣтить, насколько онъ нервнѣе и умнѣе послѣдняго, будучи одинаково правдивымъ и могучимъ. Его картины навсегда останутся перворазрядными документами общественной жизни, нравовъ и костюмовъ второй имперіи.

У него не было дара изображать психику жизни: его „Христосъ окруженный ангелами“ и „Поруганный Христосъ“ дѣйствительно только куски живописи, лишенные идеальной стороны. Какъ у большихъ виртуозовъ голландцевъ и нѣкоторыхъ итальянцевъ, въ Мане было больше наблюдательности, чѣмъ души, хотя „Максимиліанъ“, рисунки къ „Ворону“ Эдгара По, нѣкоторые эскизы указываютъ на то, что онъ могъ бы разработать интересные психологическіе сюжеты, если бы не былъ прежде всего поглощенъ задачами непосредственнаго реализма и жаждой добиться красивой живописи. Прежде всего онъ былъ красивымъ живописцемъ, въ этомъ его чистѣйшая слава, и почти не понятно, какъ члены жюри салоновъ не поняли его. Они возмущались его сюжетами, не замѣчая совершенно классическихъ достоинствъ его техники, не признающей асфальта, жидко



Э. Мане. Отдыхъ. Колл. Вандербильта.





К. Моне. Завтракъ. Люксемб. музей.



разведенной краски и никакихъ искусственныхъ пріемовъ, не замѣчая и его искрящагося колорита, богатыхъ, сочныхъ красокъ, порывистаго рисунка, такъ хорошо выражающаго движенія, правду и жизненность позъ; не понятна имъ была и эта простота композиціи, гдѣ вся картина держится на двухъ, трехъ основныхъ пятнахъ и создана съ той независимостью, которой мы поклоняемся у Рубенса, Іорданса и Гальса.

Мане займетъ во французской школѣ видное мѣсто. Онъ—самый оригинальный живописецъ второй половины XIX столѣтія, дѣйствительно создавшій крупное движеніе въ живописи. Результаты его труда, плодовитость котораго насъ поражаетъ, не одинаковы. Вспомнимъ, что, кромѣ безпрерывной, веденной имъ борьбы, которая погубила бы многихъ художниковъ, ему пришлось пережить два важныхъ переворота, совершившихся въ немъ самомъ. Онъ совершенствовался въ одномъ направленіи, затѣмъ освободился отъ него, изобрѣлъ новое и снова началъ изучать живопись въ то время, когда всякій другой на его мѣстѣ, продолжалъ бы развивать свою прежнюю манеру. „Каждый разъ, какъ я принимаюсь за живопись", говорилъ онъ Малларме, „я бросаюсь въ воду, чтобъ научиться плавать". Не удивительно, что такой человѣкъ былъ неодинаковъ въ своихъ работахъ; въ его произведеніяхъ мы должны различать новыя попытки, неизбѣжныя въ поискахъ преувеличенія, усилія для освобожденія себя отъ предразсудковъ, давленія которыхъ мы уже больше не ощущаемъ. Однако было бы несправедливымъ говорить, что достоинства Мане заключаются только въ томъ, что онъ прокладывалъ новые пути въ живописи; это говорили для его умаленія, заявивъ напередъ, что эти пути ведутъ къ абсурду. Произведенія, подобныя „Тореадору", портретамъ Рувьера и г-жи Мане, „Завтраку", „Музыкѣ въ Тюльери", „За кружкой пива", „Аржантейлю", „Бѣлью", „На лодкѣ", „Прилавку", остаются удивительными шедеврами, которые послужатъ къ чести французской живописи; изъ нея прямо вытекаетъ и служитъ достойнымъ ея представителемъ, вдохновенное, живое, свѣтлое и смѣлое искусство Мане.

Онъ навсегда останется крупной личностью. Онъ сумѣлъ подняться выше нѣсколько грубыхъ понятій реализма, своимъ модернизмомъ онъ оказалъ вліяніе на всю современную иллюстрацію, онъ возстановилъ здоровыя и сильныя традиціи искусства въ противовѣсъ академизму и не только создалъ переходъ къ новому теченію въ живописи, но еще занялъ самъ видное мѣсто на новомъ, имъ же открытомъ пути. Ему импрессіонизмъ обязанъ своимъ существованіемъ,—своей настойчивостью онъ далъ ему возможность развить свою дѣятельность и побѣдить оппозицію школы. Въ своихъ про-



изведеніяхъ онъ оставилъ импрессіонизму прекрасные образцы, которые имѣютъ къ нему прямое отношеніе, не сливаясь съ нимъ, и въ которыхъ мы найдемъ ясно выраженное соединеніе двухъ принциповъ: реализма (который логичнѣе было бы назвать „характеризмомъ") и техническаго импрессіонизма, который составилъ главный смыслъ исканій Моне, Ренуара, Писарро, Сизлея и ихъ послѣдователей. Совокупностью всего, что связано съ его именемъ, Эдуардъ Мане заслуживаетъ, конечно, названія генія,—генія, правда, не полнаго потому, что мысль у него не была на высотѣ технихи и потому, что онъ не волнуетъ насъ такъ, какъ Леонардо или Рембрандтъ, но все же генія по универсальности его исканій, по необычайной силѣ его дарованій по выдержанности его стиля, по значительности сыгранной имъ роли, потому, что онъ влилъ струю свѣжей крови въ школу, умиравшую отъ анеміи условнаго искусства. Всякій, кто увидитъ произведенія Мане, не зная даже условій его жизни, почувствуетъ въ нихъ нѣчто великое, тотъ львиный коготь, который еще съ 1861 года отмѣтилъ Делакруа, и который, какъ говорятъ, даже Энгръ привѣтствовалъ въ присутствіи жюри, разсматривавшаго съ отвращеніемъ „Гитарреро".

Теперь Мане признаютъ почти классической величиной; подъ его вліяніемъ общественное мнѣніе такъ быстро шагнуло впередъ, что теперь многіе удивляются, почему Мане находили смѣлымъ. Съ тѣхъ поръ картина сильно измѣнилась, споры прекратились, многочисленные передовые борцы, родственные Моне и Ренуару, считаютъ Мане инициаторомъ, котораго давно опередили. Надо знать его удивительную жизнь, надо быть знакомымъ съ невѣроятной косностью Салоновъ, въ которыхъ онъ появлялся, чтобъ возстановить всѣ его заслуги. И когда послѣ признанія импрессіонизма произойдетъ неминуемая реакція, достоинства Мане, его твердость, правдивость, его знаніе, представятся въ такомъ свѣтѣ, что онъ переживетъ многихъ изъ тѣхъ, которымъ открылъ новые пути и облегчилъ успѣхъ въ ущербъ своему собственному. Мы увидимъ, что Дегазъ и Мане, болѣе всѣхъ остальныхъ, хотя и съ меньшимъ наружнымъ блескомъ, соединяли въ себѣ дарованія, увѣковѣчивающія произведенія искусства, не взирая на вліяніе моды, измѣнчивость вкуса и взглядовъ. Мане въ Луврѣ и въ любомъ музеѣ можетъ, не умаляясь въ достоинствѣ, выдержать самыя подавляющія сосѣдства, вполнѣ сохраняя при этомъ свои высокія качества, достойно воплощая эпоху, которую онъ любилъ.

О немъ писали очень много, начиная съ мужественной и разумной брошюры Эмиля Зола въ 1865 г. и кончая недавно появившимся трудомъ Теодора Дюре. Немногіе люди вызвали столько ком-

ментаріевъ. Въ прекрасной картинѣ „Въ честь Мане“ тонкій и превосходный живописецъ Фантенъ-Латуръ, одинъ изъ раннихъ друзей Мане, сгруппировалъ вокругъ художника нѣкоторыхъ изъ его почитателей: Моне, Ренуара, Зола, Базиля, Бракмонда. Картина находится теперь на почетномъ мѣстѣ въ Люксембургскомъ музеѣ, гдѣ самъ Мане представленъ недостаточно „Олимпіей“, этюдомъ женщины и „Балкономъ“. Желательно было бы соединить его литографированныя произведенія, офорты и пастели, въ которыхъ онъ высказалъ такое разнообразное мастерство, а также собрать портреты его знаменитыхъ современниковъ: Зола, Рошфора, Дебутена, Пруста, Малларме, Клемансо, Гюи, Фора, Бодлера, Моора и другихъ,— портреты, представляющіе великолѣпную серію, вышедшую изъ-подъ кисти ясновидящаго, который въ эпоху колебаній и искусственности, выказалъ твердую искренность и любовь къ правдѣ, достойныя примитива. Здоровье и энергія Мане въ свое время спасли французское искусство отъ упадка; нѣтъ ничего болѣе оздоровляющаго, чѣмъ плоды его трудовъ. Произведенія его вмѣстѣ съ тѣмъ вполнѣ классичны въ дѣйствительномъ и хорошемъ смыслѣ этого слова; они ближе подходятъ къ Энгру, чѣмъ къ Делакруа. Импрессіонизмъ и современный реализмъ не переставали благоговѣть передъ идеаломъ Энгра (публика этого не знаетъ) не въ его поддѣлкахъ подъ Рафаэля, но въ его портретахъ и рисункахъ: эти теченія гораздо болѣе симпатизируютъ этому характерному и вполнѣ французскому стилю, чѣмъ романтизму, послѣ Делакруа быстро перешедшему къ безцвѣтной подражательности. Такъ и наши молодые поэты-символисты гораздо ближе стоятъ къ Расину, нежели къ Гюго, музыка перваго имъ ближе, чѣмъ краснорѣчіе второго. Этотъ классицизмъ, котораго академическая школа и не подозрѣваетъ, блещетъ въ произведеніяхъ Мане, и настоящее величіе этого революціонера въ томъ, что онъ воскресилъ его въ новой и оригинальной формѣ.

IV.

Клодъ Моне и его дѣятельность (1840).

IV.

Съ Клодомъ Моне [1]) мы приступаемъ къ импрессіонизму въ самомъ знаменательномъ проявленіи его техники, къ тѣмъ его главнымъ основамъ, о которыхъ упоминалось во второй главѣ этого труда.

Заслуга и своеобразность Клода Моне, вытекающаго изъ Клода Лоррена, Тернера и Монтичелли, заключается въ томъ, что онъ открылъ новые пути для пейзажной живописи, добившись ряда научныхъ положеній, построенныхъ на изученіи законовъ свѣта. Его труды служатъ великолѣпнымъ подтвержденіемъ открытій, сдѣланныхъ Гельмгольцемъ и Шеврелемъ въ области оптики. Но у художника оно явилось само собою, какъ результатъ его наблюденій, и оказалось неоспоримымъ доказательствомъ такихъ явленій, которыхъ, вѣроятно, никогда и не пытался изучать живописецъ. Оказалось, что силой своихъ дарованій художникъ пришелъ къ чисто-научнымъ выводамъ. Его работы такимъ образомъ представляютъ не только основаніе импрессіонизма въ собственномъ смыслѣ слова, но и всего, что за нимъ слѣдовало и будетъ слѣдовать въ изученіи законовъ хроматизма. Труды Моне дали, такъ сказать, математическое обоснованіе счастливымъ открытіямъ, на которыя иногда натапкивались до тѣхъ поръ художники; эти труды подарили декоративное искусство и стѣнную живопись новымъ техническимъ пріемомъ, который найдетъ себѣ многочисленныя приложенія, и съ превосходными результатами.

Мы разобрали положенія, вытекающія изъ живописи Моне непосредственнѣе, чѣмъ изъ живописи Мане. Изгнаніе локальныхъ тоновъ, изученіе рефлексовъ, окрашенныхъ дополнительными цвѣтами, раздѣленіе тоновъ и процессъ живописи положенными рядомъ пятнышками чистыхъ спектральныхъ цвѣтовъ—вотъ существенные принципы „хроматизма“ (терминъ, который былъ бы точнѣе, чѣмъ туманное слово „импрессіонизмъ“). Клодъ Моне систематично примѣнялъ эти принципы прежде всего къ пейзажу.

---

[1]) Родился въ Парижѣ въ 1840 г.

Извѣстны нѣсколько портретовъ работы Моне, показывающихъ, что онъ былъ бы прекраснымъ живописцемъ жанровыхъ картинъ, если бы пейзажъ не поглотилъ его окончательно. Онъ выставилъ въ салонѣ 1866 года тотъ большой женскій портретъ во весь ростъ, въ обшитой мѣхомъ кофтѣ и атласномъ платьѣ съ зелеными и черными полосами, который видѣли затѣмъ у Дюрана Рюэля, и который, какъ я выше упоминалъ, былъ принятъ за произведеніе Мане друзьями послѣдняго, расточавшими похвалы портрету на открытіи выставки. Уже само по себѣ одно это произведеніе создано для того, чтобы спасти отъ забвенія имя человѣка, написавшаго его. Но изученіе свѣта на фигурахъ главнымъ образомъ было заботой Мане, Ренуара и Писарро и, кромѣ импрессіонистовъ въ буквальномъ значеніи слова, Бенара, своеобразно соединившаго свойства импрессіониста съ совершенно индивидуальнымъ пониманіемъ символическаго искусства. Моне началъ исканія своего новаго пути съ изображенія фигуръ, потомъ онъ писалъ марины, сильно, но нѣсколько темно, съ широкимъ рисункомъ и въ сѣрыхъ гаммахъ. Въ Гаврѣ онъ познакомился съ Эженомъ Буденомъ; Моне самъ разсказывалъ, какъ встрѣтилъ его въ маленькомъ магазинѣ, гдѣ Моне выставлялъ карикатуры на жителей Гавра и гдѣ показывали маленькія картины Будена, которыхъ никто не цѣнилъ и въ которыхъ молодой человѣкъ понималъ не очень много. Буденъ открылъ ему глаза на самого себя и на живопись. Моне затѣмъ познакомился съ Жонкиндомъ, и этотъ мастеръ далъ ему цѣнныя указанія. Почти доведенный до нищеты, будучи живописцемъ противъ желанія родителей, по классическому обычаю, Моне, къ счастью, въ лицѣ Дюрана-Рюэля нашелъ покровителя и покупателя, и съ этихъ поръ начинается его жизнь художника. Съ 1865 года онъ началъ свои первыя попытки plein-air'a, въ 1870 году онъ уже вполнѣ сталъ самимъ собой.

Клодъ Моне такъ прельстился изученіемъ законовъ свѣта, что сдѣлалъ настоящимъ сюжетомъ каждой картины — свѣтъ, и, чтобъ ясно выразить свое намѣреніе, онъ писалъ одинъ и тотъ же мотивъ, повторяя его много разъ въ разное время дня въ видѣ цѣлой серіи этюдовъ съ натуры. Изъ этого принципа вытекаютъ дѣленія на серіи результатовъ его труда, который можетъ быть озаглавленъ „Изслѣдованія различныхъ измѣненій солнечнаго свѣта". Самыя извѣстныя изъ этихъ серій: „Стоги", „Тополя", „Утесы Этрета", „Заливъ Жуанъ", „Бель-Иль", „Уголки рѣки", „Соборы", „Ненюфары" и, наконецъ, серія „Темзы".

Это какъ бы большія поэмы; въ нихъ реализмъ, тщательное наблюденіе дѣйствительности граничитъ съ идеализмомъ и съ лириче-



К. Моне. Стогъ. Колл. Фора.



К. Моне. Пейзажъ. Колл. С. И. Щукина.

ской мечтой, по роскошной красотѣ избранной темы, по оркестровкѣ вибрацій свѣта, по сознательно найденной симфоніи красокъ.

Эти серіи Моне пишетъ на мѣстѣ съ натуры. Онъ, какъ говорятъ, увозитъ съ собой до двадцати холстовъ, съ ранняго утра съ часу на часъ онъ мѣняетъ ихъ и снова принимается за нихъ на слѣдующій день. На одномъ этюдѣ стоговъ онъ отмѣчаетъ съ девяти до десяти часовъ самые тонкіе эффекты солнечнаго свѣта; въ десять часовъ онъ уже становится передъ другимъ холстомъ и снова начинаетъ этюдъ вплоть до одиннадцати часовъ. Такимъ образомъ, шагъ за шагомъ до конца дня онъ слѣдитъ за измѣненіями воздуха и одновременно кончаетъ всю серію этюдовъ.

Онъ двадцать разъ написалъ стогъ въ полѣ, и всѣ двадцать стоговъ различны. Онъ ихъ выставляетъ одновременно; съ помощью его волшебной кисти можно прослѣдить исторію свѣта, играющаго на одномъ и томъ же предметѣ. Это—какой-то ослѣпитетьный калейдоскопъ свѣтовыхъ оттѣнковъ, какое-то пантеистическое откровеніе!

Свѣтъ дѣйствительно главное лицо этой живописи: онъ поглощаетъ контуры предметовъ, подобно прозрачному вуалю, онъ виситъ между нашими глазами и предметами. Въ немъ трепещутъ волны солнечнаго спектра, нарисованныя арабесками пятенъ семи спектральныхъ цвѣтовъ, расположенныхъ одно около другого съ безконечной тонкостью. Этотъ трепетъ—трепетъ жаркаго воздуха самой жизни атмосферы. Силуэты сливаются съ небомъ, тѣни представляютъ изъ себя свѣтъ, въ которомъ преоблаютъ нѣкоторые тона: синій, фіолетовый, зеленый, оранжевый; пропорціональное количество пятенъ отличаетъ эти тѣни въ нашихъ глазахъ отъ того, что мы называемъ свѣтомъ, какъ это въ дѣйствительности происходитъ въ оптикѣ.

Есть у Клода Моне полдни, въ которыхъ всякій силуэтъ дерева, стога или скалы пропадаетъ, теряется въ яркой вибраціи свѣтовой пыли, передъ которыми мы остаемся ослѣпленными, какъ это бываетъ съ нами въ природѣ; иногда даже нѣтъ тѣней, нѣтъ ничего, указывающаго на отношенія или создающаго контрасты въ краскахъ. Все свѣтло, и живописецъ, повидимому, легко справляется съ трудностями при изображеніи свѣтлаго на свѣтломъ, благодаря сверхъестественной тонкости своего художественнаго зрѣнія.

Вообще онъ довольствуется самымъ простымъ сюжетомъ,—стогомъ, нѣсколькими тонкими стволами, тянущимися къ небу, группой кустарниковъ. Но онъ показываетъ себя могучимъ рисовальщикомъ, когда приступаетъ къ болѣе сложнымъ темамъ. Никто такъ, какъ онъ, не сумѣетъ воздвигнуть скалу въ бурныхъ волнахъ, дать понятіе о строеніи огромнаго утеса, занимающаго весь холстъ, рас

кинуть село по склонамъ холма на берегу рѣки, дать почувствовать движенiе группы елей, согнувшихся подъ напоромъ вѣтра, перебросить мостъ черезъ рѣку, выразить массивность земли, залитой лучами лѣтняго солнца. Все это построено широко, вѣрно и сильно, въ восхитительной и яркой симфонiи свѣтящихся оттѣнковъ. Самые неожиданные тона свѣтятся въ листвѣ: вблизи удивляешься, когда видишь ее испещренной оранжевыми, красными, синими, желтыми полосами, но на разстоянiи свѣжесть зеленой листвы кажется намъ вполнѣ правдивой.

Глазъ собираетъ то, что раздѣлила кисть и, съ удивленiемъ замѣчаешь, что точное знанiе и скрытый порядокъ руководили этимъ нагроможденiемъ пятенъ, какъ будто брошенныхъ на холстъ бурнымъ потокомъ. Это—настоящая оркестровая музыка, гдѣ каждая краска играетъ роль отдѣльнаго инструмента и гдѣ послѣдовательные часы дня, съ ихъ разнообразными оттѣнками, представляютъ изъ себя послѣдовательныя темы. Моне равенъ самымъ извѣстнымъ пейзажистамъ въ пониманiи характера каждой изучаемой имъ мѣстности, что составляетъ одно изъ высшихъ достоинствъ его живописи. Однако прежде всего онъ увлекается солнцемъ, но находитъ излишнимъ искать самаго сильнаго напряженiя его свѣта въ Марокко или въ Алжирѣ. Бретань, Голландiя, Иль-де-Франсъ, Ривьера, Англiя достаточно вдохновляли его для созданiя симфонiй, построенныхъ на едва уловимыхъ оттѣнкахъ красочной гаммы. Онъ, напримѣръ, сумѣлъ выразить нѣжную мягкость и туманность Средиземнаго моря, пышную флору Канны и Антибовъ съ такой правдивостью и пониманiемъ земли и воды, которую вполнѣ можно оцѣнить, лишь живя въ этихъ очаровательныхъ мѣстностяхъ. Это не помѣшало ему понять болѣе, чѣмъ кому бы то ни было, дикость и грандiозную неровность скалъ острова Бель-Иль, выразивъ все это на холстѣ такъ, что дѣйствительно чувствуешь вѣтеръ, соленыя брызги, ревъ тяжелыхъ волнъ, разбивающихся о безстрастный гранитъ. Его недавно выставленная серiя „Ненюфары“ передавала всю меланхолическую и свѣжую прелесть тихихъ прудовъ и спокойныхъ водъ, окаймленныхъ тростникомъ и чашечками.

Онъ писалъ опушки лѣса осенью, въ которыхъ переливаются самые нѣжные бронзовые и золотистые оттѣнки, хризантемы, фазановъ, крыши въ сумеркахъ, ослѣпительные подсолнечники, сады, поля тюльпановъ въ Голландiи, женщинъ въ бѣлой одеждѣ въ фруктовомъ саду, букеты, восхитительной нѣжности эффекты снѣга и инея, парусныя лодки, проходящiя въ полосѣ солнечнаго свѣта.

Онъ писалъ берега Сены, представляющiя чудо по вдохновенной передачѣ природы, все это охватилъ его всеобъемлющiй взоръ влюб-

леннаго и жизнерадостнаго великаго колориста. „Соборы“ представляютъ еще болѣе чудесное проявленіе виртуозной стороны его таланта. Это—семнадцать этюдовъ Руанскаго собора, башни котораго заполняютъ картины; внизу холста едва виднѣется небольшое пространство, уголокъ площади у подножія этихъ громадныхъ каменныхъ глыбъ, доходящихъ до верха рамы. Тутъ нѣтъ ни измѣнчивыхъ водъ, ни зеленой листвы въ которыхъ игралъ бы отблескъ свѣта; сѣрый камень, истертый вѣками и почернѣвшій отъ времени!.. И семнадцать разъ повторяется эта одноцвѣтная и неблагодарная тема, въ разработкѣ которой подвизается взглядъ живописца. Но Моне умѣетъ заставить этотъ камень сверкать самыми ослѣпительными гармоніями, которыя создаетъ атмосфера: блѣдная и розовая на утренней зарѣ, лиловатая въ полдень, вечеромъ объятая пламенемъ заката, то выдѣляясь на фонѣ пурпура и золота, то едва видная въ туманѣ, колосальная постройка представляется взорамъ съ тысячами своихъ высѣченныхъ изъ камня деталей, нарисованная безъ излишнихъ подробностей, но съ удивительной увѣренностью. Эти холсты достигаютъ сложныхъ, смѣлыхъ и богатыхъ тональностей восточнаго ковра.

Моне удается также дать почувствовать „рисунокъ свѣта“, если такъ можно выразиться. Онъ даетъ понятіе о движеніи тепловыхъ лучей, движеніи свѣтовыхъ волнъ, онъ также умѣетъ передать ощущенія, вызываемыя сильнымъ вѣтромъ, „Передъ картинами Моне“, говорила Берта Моризо, „я всегда знаю, въ какую сторону наклонить зонтикъ“.

Моне также несравненный живописецъ воды: прудъ, рѣчка или море различны у него по окраскѣ, прозрачности, по рисунку излучинъ, онъ мѣтко фиксируетъ ихъ измѣнчивую жизнь. Это—человѣкъ, способный въ совершенно исключительной степени постигать скрытую глубину стоенія матеріи—воды, земли, камня или воздуха; эта способность замѣняетъ въ его произведеніяхъ интеллектуальность. Это по преимуществу „живописецъ“, человѣкъ, рожденный для живописи, и безсознательно, силой проникновенія въ тайны матеріи и свѣта, онъ достигаетъ высокой лирической поэзіи. Онъ перефразируетъ непосредственную правду нашего зрительнаго впечатлѣнія и поднимаетъ его до высоты декоративности. Если Мане романтическій реалистъ импрессіонизма, если Дегазъ его психологъ, то Клодъ Моне—пантеистическій лирикъ въ этомъ движеніи.

Число произведеній Моне огромно. Онъ творитъ съ необыкновенной быстротой и ему присуща черта, характеризующая великихъ живописцевъ,—онъ испробовалъ свои силы во всѣхъ областяхъ живописи. Недавніе этюды Темзы, исполненные художникомъ на склонѣ

лѣтъ, такъ же прекрасны и вдохновенны, какъ „Стоги“, написанные семнадцать лѣтъ тому назадъ. Въ этомъ феерическомъ зрѣлищѣ волшебныхъ тумановъ золотистая и серебристая глазурь сверкаетъ сквозь розовую дымку поразительной правды; въ этой серіи Моне одновременно приближается къ мечтательнымъ пейзажамъ Тернера и къ нагроможденію драгоцѣнныхъ камней Монтичелли. Въ такой передачѣ, при удивительной способности автора къ синтезу, упрощенная въ подробностяхъ и наблюдаемая въ ея основныхъ широкихъ линіяхъ, природа дѣйствительно становится живой мечтой.

Послѣ появленія „Стоговъ“ можно сказать, что дѣятельность Моне увѣнчана славой; она получила этотъ ореолъ въ глазахъ восхищенныхъ любителей въ тотъ день, когда Моне, вмѣстѣ съ Роденомъ, устроилъ выставку, оставшуюся знаменитой въ лѣтописяхъ современнаго искусства. Между тѣмъ ни однимъ оффиціальнымъ отличіемъ не былъ отмѣченъ одинъ изъ величайшихъ французскихъ художниковъ XIX столѣтія.

Вліяніе Моне во всей Европѣ и Америкѣ было огромное; процессъ живописи цвѣтными пятнышками былъ принятъ множествомъ живописцевъ. Мы скажемъ по поводу этого нѣсколько словъ въ заключеніи. Но слѣдуетъ окончить этотъ, болѣе чѣмъ краткій, обзоръ, отмѣтивъ, что самый лирическій изъ представителей импрессіонизма былъ главнымъ творцомъ его теоріи: его произведенія устанавливаютъ связь между станковой и стѣнной живописью.

Не нашлось ни одного министра изящныхъ искусствъ, который, поборовъ систематическую оппозицію оффиціальныхъ живописцевъ, сдѣлалъ бы Моне заказъ большихъ стѣнныхъ картинъ, въ которыхъ принципы его техники нашли бы самое подходящее примѣненіе. Много лѣтъ прошло, пока наконецъ такія работы были поручены Бенару, подарившему Парижъ, вмѣстѣ съ Пювисомъ-де-Шаванномъ, своими самыми прекрасными изъ современныхъ декоративныхъ картинъ, но Бенаръ прямо вытекаетъ изъ гармоній Клода Моне. Принципъ раздѣленія тоновъ и изученія дополнительныхъ цвѣтовъ останется однимъ изъ самыхъ плодотворныхъ, однимъ изъ самыхъ вдохновляющихъ, вѣроятно такимъ, который всего яснѣе намѣтитъ пути самостоятельнаго развитія живописи будущаго. Указаніе одного этого пути было бы достаточной заслугой для человѣка, которому этотъ подвигъ доставилъ бы прочную славу. Не желая снова поднимать вопросъ объ антагонизмѣ реализма и идеализма, терминовъ, не означающихъ ничего опредѣленнаго, можно сказать, что живописецъ, изобрѣтающій новый техническій пріемъ и выказывающій такую мощь, высоко „интеллектуаленъ“, одаренъ глубокимъ пониманіемъ живописи; каковы бы ни были разрабатываемые имъ сюжеты, онъ вызы-

ваетъ эстетическую эмоцію, равную, если не подобную той, которую порождаетъ самый сложный символизмъ. Въ горячей любви къ природѣ Моне нашелъ свое величіе: онъ внушаетъ впечатлѣніе таинственнаго, воспроизводя видимую природу. Это общій законъ для всѣхъ искусствъ и безъ него ничто не соотвѣтствуетъ истинному искусству. Воспріятіе природы у Клода Моне есть психологическій процессъ, абсолютное переложеніе, синтезъ. Моне представитъ собой для будущаго не только одинъ изъ прекраснѣйшихъ типовъ великаго колориста когда-либо существовавшихъ въ исторіи пейзажной живописи, но еще любопытный примѣръ человѣка одареннаго исключительной остротой чувствъ, сумѣвшаго посредствомъ напряженныхъ наблюденій надъ свѣтомъ дать почти музыкальныя впечатлѣнія. Сліяніе искусствъ великое и дивное обѣщаніе для искусства будущаго никто до такой степени ясно, какъ Моне, въ данное время не указалъ на сходство живописи съ симфонической музыкой. Онъ главное лицо техническаго импрессіонизма; вмѣстѣ съ тѣмъ онъ показываетъ, насколько импрессіонизмъ, разсматриваемый какъ дѣятельность опредѣленной группы, былъ свободенъ и разнообразенъ: можно ли найти человѣка болѣе далекаго отъ первоначальнаго реализма его поколѣнія, чѣмъ Моне? Между характеристическимъ реализмомъ Моне и „Соборами“ мы находимъ всю гамму, всѣ переходныя стадіи направленій живописи, начиная отъ педантичнаго исканія истины и кончая лирическими грезами: между тѣмъ Клодъ Моне точный наблюдатель, изучающій природу съ непоколебимой волей, никогда не освобождающій себя отъ труда и борющійся съ ней ежечасно. Но подобно Клоду Лоррену, Тернеру и Монтичелли, такъ искренно изучавшимъ дѣйствительность, Моне возвеличилъ ее въ своей душѣ, поднялъ ее до декоративнаго синтеза, расширилъ ее до такой степени, что природа, повидимому, такая, какъ мы ее постоянно видимъ, преобразованная чарами его радостнаго и могучаго искусства, вызываетъ въ насъ нежданно прекрасныя эмоціи и видѣнія.

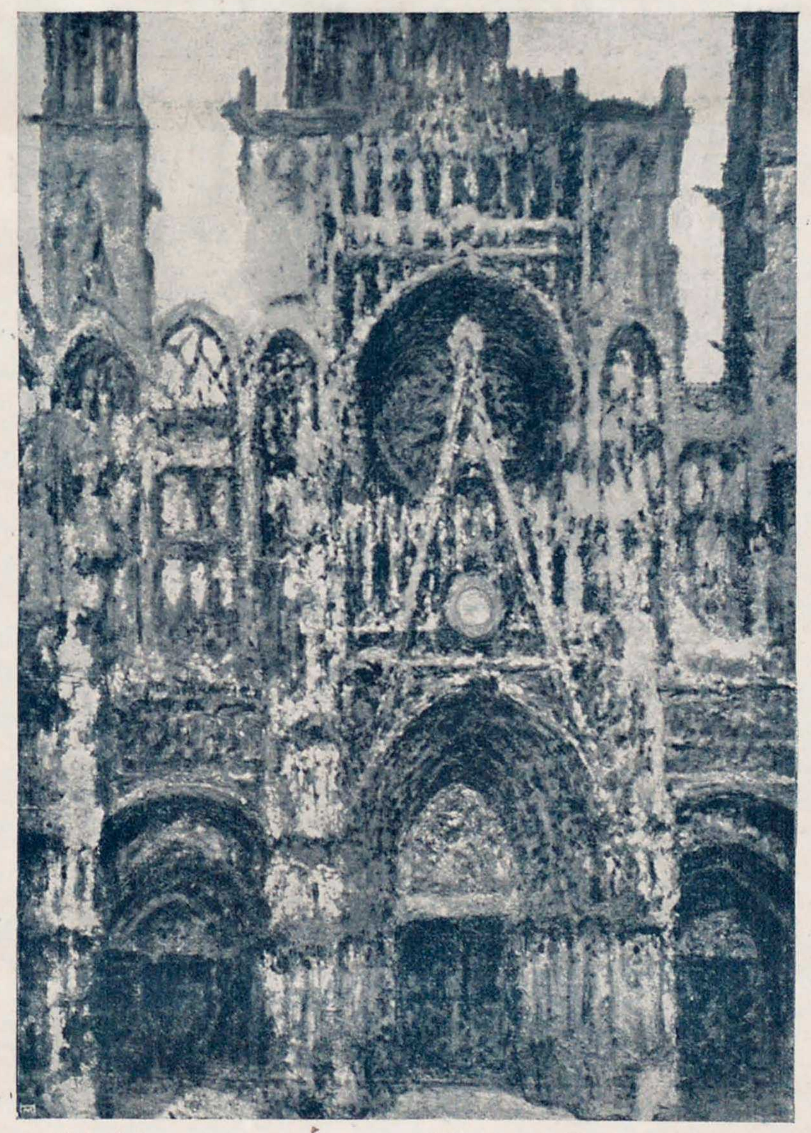
V.

Эдгаръ Дегазъ и его дѣятельность (1834).



К. Моне. „La Grenouillère". Колл. Дюрана-Рюэля.





К. Моне. 15 Портикъ Руанскаго собора.

V.

Изъ двухъ исканій, вдохновлявшихъ импрессіонизмъ: изученія воздуха и изученія характера современной жизни, только послѣднее коснулось Дегаза. Живописецъ, обладавшій врожденнымъ чутьемъ къ самымъ тонкимъ измѣненіямъ краски, всегда подчинялъ его психологическому анализу. Вышедшій изъ поколѣнія, сдѣлавшаго огромное усиліе въ литературѣ въ поискахъ правды, Дегазъ не нашелъ въ немъ учителей, а лишь однихъ соревнователей. Самые глубокіе анализы Флобера и Гонкуровъ не превзошли выразительностью силу его рисунка. Дегазъ въ высшей мѣрѣ заключаетъ въ себѣ качества біолога и психолога. Человѣкъ ума тонкаго, язвительнаго и печальнаго, находящій горькое наслажденіе въ безпощадномъ признаніи правды, онъ любитъ жизнь безъ иллюзій, потому что она удовлетворяетъ его страсть къ наблюденіямъ. Его умъ не заключаетъ ничего насмѣшливаго, лирическаго, или памфлетическаго: онъ обладаетъ безпристрастнымъ, холоднымъ, свѣтлымъ взглядомъ на все существующее и безусловной мѣрой во всемъ, какимъ-то почти страшнымъ безпристрастіемъ, въ сравненіи съ которымъ иронія Томаса Грендоржа кажется граничащей съ страстнымъ негодованіемъ.

Искусство Дегаза отвлеченное: любая изъ его картинъ представляетъ діагнозъ. Результатомъ этого является то душевное волненіе, которое, быть можетъ, онъ одинъ умѣетъ вызвать. Человѣкъ, достойный глубокаго уваженія за благородную честность его жизни, за равнодушіе къ славѣ, за его способность къ труду и затаенную гордость, слыветъ за угрюмаго и опаснаго человѣка, его считаютъ человѣконенавистникомъ, и, правда, каждое его слово, которымъ онъ язвитъ какое-нибудь проявленіе современной пошлости, всегда мѣтко попадаетъ въ цѣль. Вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя привести ни одного несправедливаго слова Дегаза, несправедливое мнѣніе можетъ быть приписано ему только по ошибкѣ. На самомъ дѣлѣ никто не знаетъ, какая тайная скорбь тонкой и чуткой души скрывается за этой ироніей.

Дегазъ создалъ огромное количество произведенiй. Изучить его очень трудно: для этого нужно бы обладать его исключительнымъ складомъ ума, которымъ никто не обладаетъ. Для ясности этого очерка, мы миримся съ болѣе подробнымъ описанiемъ лишь нѣкоторыхъ фазъ въ развитiи таланта этого великаго творца, съ которымъ общество мало знакомо и котораго поставятъ на подобающую высоту лишь впослѣдствiи. Дегазъ началъ съ нѣсколькихъ картинъ вполнѣ умѣреннаго стиля, съ головъ, единичныхъ фигуръ, какъ „Нищая" (у Дюрана-Рюаля), или необыкновенный этюдъ головы, принадлежащiй миссъ Мэри Кессеттъ. Эти этюды написаны въ сѣрыхъ и черныхъ тонахъ, въ строгомъ стилѣ, съ жесткостью примитива: они относятся ко времени дружбы художника съ Густавомъ Моро, съ которымъ онъ сходился въ поклоненiи ломбардской школѣ. Уже въ первыхъ картинахъ Дегаза выказались его мастерство въ рисункѣ, безусловный классицизмъ, но также какая-то странная безчувственность, выразившаяся еще болѣе въ „Бюро хлопчатобумажнаго магазина въ Новомъ Орлеанѣ", гдѣ настолько же совершенны по исполненiю и по великолѣпному сочетанiю красокъ черныя одежды, бѣлый хлопокъ, сѣрое дерево, насколько незначителенъ сюжетъ. Къ этому времени относятся также прекрасныя копiи съ Гирландайо. Медленная подготовка Дегаза къ изображенiю современной жизни доказываетъ упорную работу и строгiй методъ, исключающiй всякiе порывы молодости. Многiя изъ его послѣднихъ произведенiй кажутся болѣе молодыми и болѣе непосредственными, чѣмъ первыя его картины, въ которыхъ рисунокъ обладаетъ сухостью документа.

Въ противоположность импрессiонистамъ, упивавшимся свѣтомъ въ различныхъ его измѣненiяхъ, которые, расположившись среди природы, съ радостью школьниковъ, отпущенныхъ на каникулы, съ наслажденiемъ импровизировали свое новое искусство, Дегазъ, терпѣливый, недовѣрчивый къ себѣ, лишь постепенно достигъ искусства, подходящаго ему по духу. Серiя сценъ скачекъ была прелюдiей къ его дѣйствительно индивидуальному искусству. Въ этой серiи мы находимъ любопытное соединенiе фундаментальныхъ качествъ его таланта съ присущей ему нѣжностью въ передачѣ пейзажа: лошади и жокеи исполнены съ мастерскимъ знанiемъ рисунка, котораго онъ добился тщательнымъ анализомъ движенiя и старанiемъ отмѣтить его мимолетные оттѣнки. Отдѣльныя группы размѣщены въ пространствѣ и представлены съ яснымъ указанiемъ разстоянiя между ними, съ тактомъ и находчивостью, которые уже проявляютъ у Дегаза два цѣнныхъ качества: глубокое знанiе отношенiй и чувство ритма въ композицiи. Мы видимъ рѣдкую, тонкую передачу лоснящейся шерсти лошадей, пестрыхъ казакиновъ, бѣлыхъ или синихъ

цвѣтовъ удивительной нѣжности, чуткость въ передачѣ жизни и правдивости жеста, глубокое пониманіе красоты животнаго. Но пейзажъ поражаетъ своимъ мягкимъ колоритомъ: жемчужное небо съ молочно-бѣлымъ налетомъ, атмосфера жаркаго яснаго дня, неопредѣленныя дали, широкія равнины, мягко-зеленыя,—все представлено съ простотой, все залито гармоничнымъ свѣтомъ, который окутываетъ силуэты предметовъ. Исполнены эти картины съ тщательностью, почти напоминающей голландцевъ, но широко, такъ что сохранена непринужденность и сочность эскиза, схваченнаго быстрымъ взглядомъ, отъ котораго ничто не ускользнуло. Рѣзкое впечатлѣніе, получаемое отъ застигнутыхъ врасплохъ позъ, отъ ракурсовъ, нѣкоторыхъ замученныхъ мѣстъ, умѣряется свѣтлотой воздушной оболочки: все смѣло и вмѣстѣ съ тѣмъ во всемъ соблюдена мѣра, все правдиво, декоративно и очаровательно; исполнено все это цѣльными тонами и безъ излишней яркости. Ничто въ этихъ произведеніяхъ не могло бы вызвать неудовольствія даже у самыхъ ярыхъ академиковъ-живописцевъ, не будь двухъ ясно выраженныхъ принциповъ: любви къ plein-air'у и изученія его вліянія на локальный тонъ и желанія найти въ выраженіи характера современной жизни, специальное расположеніе композиціи, неожиданное размѣщеніе ея на площади картины.

Этого было достаточно, чтобъ вызвать осужденіе Дегаза со стороны жюри, что впрочемъ его совсѣмъ не безпокоило. Его симпатіи, совершенно расходясь съ его личными намѣреніями, влекли его, какъ Фантена-Латура и какъ Уистлера, къ Мане и его друзьямъ, потому что они были независимыми, смѣлыми, оклеветанными и потому, что они рѣшили изображать характерную красоту своей эпохи, вмѣсто того, чтобы отрицать ее, ради эстетики, преподаваемой въ школѣ. Дегазъ раздѣлилъ сначала несчастную, затѣмъ счастливую судьбу своихъ друзей въ общественномъ мнѣніи, и его дружба осталась неизмѣнной. Но геніальный художникъ не позаимствовался у своихъ друзей ничѣмъ изъ ихъ исканій въ области раздѣленія тоновъ, если не считать нѣсколькихъ пейзажей, и можно сказать, что въ выразительности рисунка и композиціи онъ вмѣстѣ съ Мане былъ ихъ общимъ учителемъ; даже болѣе, его творческая дѣятельность, развернувшаяся много спустя послѣ этого великаго иниціатора, въ своихъ лучшихъ произведеніяхъ превзошла славныя работы предшественника, чтобъ стать вполнѣ оригинальной и въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, неподражаемой. Общественная жизнь Дегаза, какъ и жизнь всѣхъ его друзей, бѣдна фактами. У этихъ долго непризнаваемыхъ художниковъ исторія не длиннѣе исторіи счастливыхъ народовъ: они писали, были осмѣяны, затѣмъ ихъ терпѣли, затѣмъ осыпали по-

хвалами, вотъ почти все, что можно сказать о нихъ. Родившійся въ 1834 году, Дегазъ воздерживался отъ появленія въ Салонахъ. Послѣ путешествія по Америкѣ, онъ принялъ участіе въ первыхъ частныхъ выставкахъ, организованныхъ импрессіонистами въ улицѣ Ле-Пелтье, затѣмъ совсѣмъ устранился отъ всякихъ выставокъ: у него не было ни влеченія къ роли главы школы, ни воинственнаго характера Мане. Скептически относясь къ справедливости критики, любя уединеніе, равнодушный къ славѣ, которая съ каждымъ произведеніемъ возвеличивала его имя среди его поклонниковъ, онъ отдавалъ свои картины частнымъ лицамъ и купцамъ. Заботясь прежде всего о независимости и одиночествѣ, онъ уединился. Иностранные музеи, самые извѣстные коллекціонеры въ Европѣ гордятся его произведеніями, и послѣ принятія завѣщанія Кальеботта семь изъ его картинъ помѣщены въ Люксембургскомъ музеѣ. Его вліяніе огромное, но о немъ очень мало писали; его гордое одиночество не дало пищи ни чрезмѣрнымъ похваламъ, ни злословію, и онъ одновременно знаменитъ и таинственenъ, онъ одинъ изъ тѣхъ, о которыхъ можно сказать: „они работаютъ для музеевъ, при полномъ незнаніи объ этомъ со стороны окружающихъ".

Картины скачекъ уже указываютъ на переходъ у Дегаза отъ первоначальной его холодности къ болѣе прочувствованному отношенію къ жизни, отъ строгой непогрѣшимости къ такому же совершенному знанію, но менѣе суровому и болѣе отзывчивому къ окружающему. Появленіе серіи танцовщицъ отмѣтило полную зрѣлость его ума и знаній.

Эти произведенія достигаютъ глубокой красоты со стороны чисто живописной и глубокой правды со стороны психологической: красоты и правды, которыя заставляютъ мыслить, которыя привлекаютъ къ себѣ искреннія натуры своимъ жестокимъ реализмомъ. Здѣсь нѣтъ ничего искусственнаго, никакой ложной идеализаціи: кто не испытывалъ высокаго и грустнаго наслажденія въ признаніи истины, тотъ никогда не полюбитъ эту живопись. Танцовщица передъ вами, такая, какъ она въ дѣйствительности. Вышедшая изъ народа, обреченная играть анонимную роль въ толпѣ, чтобъ тѣшить глаза публики, она здѣсь представлена во всей наготѣ ея души, со всей грубой вульгарностью ея тѣла; безпощадный наблюдатель отмѣтилъ ея тяжелыя руки, толстыя ноги, выдающіяся ключицы, короткую шею, ея вульгарное лицо, ея блѣдность, ея безстыдство, ея ротъ съ неправильными зубами, изъ котораго будто раздается надорванный голосъ жительницы предмѣстій, все ея хворое, отъ плохого питанія, тѣлосложеніе, ея циничныя выраженія, то дерзкія, то вдругъ угрюмо покорныя режиссеру, который распредѣляетъ штрафы

и грубо командуетъ этимъ плебейскимъ, порочнымъ и анемичнымъ міркомъ. Не танцовщицу звѣзду, блестящую царицу роскоши и моды пишетъ художникъ, склонный къ той характерной грусти, которая оттѣняетъ всѣ современныя удовольствія, это—„крыса", это—балетъ „маленькихъ грязныхъ ногъ", батальонъ безъ славы, составляющій массу задняго плана на фонѣ декораціи. Живописецъ, безпристрастный и полный ироніи, изучаетъ эти существа въ томъ видѣ, въ какомъ показываетъ ихъ тусклый свѣтъ большихъ залъ, гдѣ происходятъ репетиціи, окутанныхъ холоднымъ свѣтомъ, проникающимъ черезъ стекла оконъ. Художникъ изображаетъ ихъ въ балетныхъ башмачкахъ и тюникахъ, работающими въ присутствіи режиссера, который, въ туфляхъ, съ торчащимъ изъ кармана носовымъ платкомъ, отбиваетъ ударами своей толстой палки тактъ ихъ тяжелыхъ упражненій, разныхъ выкручиваній и „мягкихъ" движеній. Все расказано съ жестоко остроумной точностью; контрастъ между ложной граціей заученныхъ позъ и дѣйствительнымъ безобразіемъ дѣйствующихъ лицъ и мѣста дѣйствія выступаетъ съ саркастической горечью, и между тѣмъ въ этомъ нѣтъ ничего карикатурнаго. Сатира заключается въ выраженіи правды. Но это обезьянообразное существо, которое видишь тутъ усѣвшимся на рояль, тамъ смотрящимся въ зеркало или завязывающимъ башмакъ, здѣсь скучающимъ на скамейкѣ въ корридорѣ, возлѣ одной изъ этихъ „мадамъ Кардиналь", написанныхъ съ присущимъ генію Дегаза несравненнымъ юморомъ, это некрасивое существо, у котораго однако онъ справедливо отмѣтилъ гдѣ граціозный жестъ, гдѣ—обнаженную часть молодого тѣла или какую-нибудь красивую черточку, свойственную „неблагодарному" возрасту, это существо—куколка, бабочка которой при вечернемъ свѣтѣ одна только и извѣстна публикѣ, это существо онъ показываетъ намъ преобразованнымъ: немного мишуры, тутъ лента, цвѣтокъ, лучи электрическаго свѣта, бенгальскій огонь опернаго апоѳеоза, жара, тщеславное волненіе, надежда нравиться, готовность предложить себя всю, и вотъ все преобразилось: тріумфъ искусственности, ослѣпительный вихрь газовыхъ юбокъ, сверканіе зубовъ, розовыя губы, обнаженныя руки, раскрывающія объятія, обѣщая наслажденія, головокружительные звуки оркестра, подобно бурѣ, разбрасывающіе танцовщицъ по сценѣ, словно цвѣты грѣха, разсѣенные порывомъ вѣтра! Намалеванная зелень декорацій расцвѣла бѣлыми и розовыми чашечками, волшебная иллюзія феэріи заслоняетъ то, что днемъ такъ уродливо.

Изученіе произведеній одно только можетъ дать понятіе всего ума, всей психологіи, всего знанія, вложенныхъ Дегазомъ въ эту необыкновенную серію. Почти всѣ эти картины представляютъ изъ

себя шедевры живописи; сочная красота бѣлыхъ тоновъ, тонкость свѣтовъ, легкость тѣней, композиція—все говоритъ о несомнѣнномъ мастерствѣ. Еще никогда не прибѣгали къ такому пріему распредѣленія группъ, никогда не понимали такъ ихъ декоративной связи, ихъ ритма, размѣщенія подробностей перваго плана. Все значительно, неожиданно и глубоко логично, все выражено въ его настоящемъ значеніи, все сгармонировано съ самымъ изысканнымъ вкусомъ. Сѣрыя залы, бѣлыя платья, черный рояль, два или три розовыхъ или желтыхъ пятна,—изъ всего этого составляется полная гармонія. Рисунокъ шеи и затылка, нетерпѣливое движеніе ноги, изгибъ молодого торса, изящная худоба руки, возбуждаютъ восхищеніе: все характерно, какой-нибудь локоть, колѣно, носъ, даже уголъ стѣны или тѣнь,—все отмѣчаетъ какую-нибудь подробность, способствуя общему впечатлѣнію; нѣтъ нравоописательнаго романа, который бы лучше синтезировалъ среду, такъ же какъ нѣтъ современнаго живописца, который обладалъ бы бо́льшими знаніями, у котораго было бы больше стиля. Но эти шедевры техники вмѣстѣ съ тѣмъ шедевры жгучаго, разочарованнаго и горькаго наблюденія, несмотря на то, что художникъ не допускаетъ уродства и удерживаетъ моральное значеніе произведенія въ неизмѣнныхъ границахъ правдивости, не такъ, какъ это дѣлали его ученики Форенъ и Тулузъ-Лотрекъ [1]). Юморъ этихъ произведеній вытекаетъ исключительно изъ контраста между совершенствомъ живописи и самымъ сюжетомъ: здѣсь ничего нельзя прибавить; малѣйшее подчеркиваніе смѣшной или печальной черты излишне; сюжетъ, наблюдавшійся и переданный все умѣющимъ подмѣтить глазомъ, говоритъ самъ за себя, и въ кажущейся холодности этого реальнаго наблюденія, повидимому съ математической точностью передающаго окружающее, мы угадываемъ насмѣшку, почти страшную иронію Дегаза. „Танцовщица у фотографа", напримѣръ, останется настоящимъ чудомъ сатиры, классическимъ по умѣнію съ помощью самыхъ слабыхъ внѣшнихъ средствъ вызвать самыя сильныя ощущенія и самыя глубокія мысли. Пустая мастерская, сквозь стекольныя рамы ея виднѣются крыши; высокая дѣвушка, принимающая при дневномъ холодномъ свѣтѣ позу, которая вечеромъ вызываетъ успѣхъ, легкій костюмъ Психеи, этого достаточно, чтобъ сказать все: въ этомъ заключается цѣлый актъ Анри Бека, этого Дегаза драматическаго искусства. Въ картинѣ, кромѣ того, чудесный рисунокъ и великолѣпный тонъ, ничего вульгарнаго,

---

[1]) Форенъ и Алексисъ Руаръ, вмѣстѣ съ миссъ Кессеттъ,—единственные друзья Дегаза, о которыхъ можно сказать, что они были его учениками, при чемъ это слово отнюдь незьзя понимать въ его распространенномъ значеніи.

ничего подчеркнутаго, трезвая простота высокаго стиля, и очарованіе въ смѣшномъ.

„Танцовщица-звѣзда", Люксембургскаго музея, „Репетиція въ фойе" (коллекція Камондо), любое изъ произведеній у Руара или Жака Бланша, покажутъ намъ непессимистическое отношеніе къ красотѣ этого исключительнаго наблюдателя, который былъ бы современнымъ Дебикуромъ, если бы не былъ, сверхъ того, великимъ живописцемъ, а не второстепеннымъ мастеромъ, если бы онъ подробности въ картинѣ не подчинялъ добровольно „большой линіи", а анекдотъ—композиціи высокой марки, хотя и исполненной въ малыхъ размѣрахъ. Но его дарованія физіолога должны были найти въ изображеніи голой женской фигуры сюжетъ, болѣе способный высказать ихъ. Не связанный интересомъ сюжета, рисунокъ Дегаза, въ изображеніи одной человѣческой фигуры, долженъ былъ подняться до дѣйствительнаго величія по выразительности.

Онъ внесъ въ изученіе своихъ женщинъ, моющихся, купающихся и занимающихся своимъ туалетомъ, ту же затаенную иронію, но еще болѣе скрытую, ту же силу анализа, ту же оригинальность въ изображеніи, но присоединилъ къ этому еще нѣчто, не заключавшееся въ другихъ его произведеніяхъ,—такое сильное чувство объема, плотности и плановъ, что его голыя фигуры имѣютъ выпуклость статуи и что прежде всего видишь органическую массу, а не цвѣтъ, такъ что онѣ скорѣе заставляютъ вспомнить Родена, чѣмъ живопись другого мастера. Дегазъ понялъ современную голую женщину со всѣми оттѣнками эпохи. Подобныя слова, повидимому, кажутся нелѣпыми, но современная голая женщина, дѣйствительно, не имѣетъ ничего общаго съ женщиной „эстетической"; это—существо, не привыкшее быть раздѣтымъ иначе какъ у себя въ комнатѣ, на которое мы не привыкли болѣе смотрѣть съ эстетической точки зрѣнія, видимъ ли мы ее уединившейся для купанья или въ другой какой-нибудь обстановкѣ, имѣющей лишь косвенное отношеніе къ эстетикѣ. Существо не привыкшее къ наготѣ, всегда будетъ лишь раздѣтымъ существомъ, и невольная гордость, вызванная въ женщинѣ сознаніемъ, что на нее смотрятъ, всегда будетъ побѣждена неловкостью. Эта принужденность существа, которое мы обыкновенно видимъ разряженнымъ, привыкшаго къ матеріямъ и разсчитывающаго свои движенія такъ, чтобъ они выигрывали въ одеждѣ,—существа, тайны туалета котораго усиливаютъ наши желанія и вдругъ почувствовавшаго себя въ положеніи безоружнаго животнаго, эта принужденность выражена Дегазомъ съ тонкостью, вызывающей трепетъ, и въ ней онъ нашелъ тысячи предлоговъ для передачи самыхъ разнообразныхъ движеній. Здѣсь его штудированіе полно особенной изы-

сканности и любви, здѣсь сконцентрировалась его страсть къ діагностикѣ. Голая женщина, написанная имъ, стоитъ цѣлой книги. По манерѣ, какъ она схватываетъ какую-нибудь часть своего туалета или поднимаетъ волосы на затылкѣ, можно догадаться, стыдливое ли это или нервное существо, или женщина, не стѣсняющаяся тѣмъ, что ея видятъ раздѣтой: какъ будто врачъ собирается ее выслушивать. Ея тѣло носитъ слѣды корсета и складокъ платья; можно представить себѣ, какая она была бы на улицѣ, угадываешь ея мысли. Она вся истолкована линіями волшебнаго рисунка, который чувствуетъ извилины венъ, сплетенія нервовъ, изображаетъ зернистость „гусиной кожи" при омываніи холодной водой, но не вредитъ этимъ широтѣ плановъ и цѣльности общаго силуэта, опредѣляющаго объемъ всей фигуры. Вокругъ царитъ теплая, влажная, тяжелая атмосфера, полная тишины и запаха женскаго тѣла; но исключая нѣсколькихъ аксессуаровъ, таза, фарфороваго кувшина, куска матеріи съ цвѣтами, бѣлья, нѣтъ въ картинѣ ничего, кромѣ нагого торса или цѣлой голой фигуры, заполняющей всю поверхность холста: все остальное угадывается благодаря постоянной близости съ существомъ, составляющимъ единственный сюжетъ картины.

Эти нагія фигуры Дегаза, столь непохожія на обычные этюды тѣла мастерскихъ и школъ, ничего не символизируютъ. Единственное ихъ право существованія заключается въ самой правдѣ, съ которой онѣ написаны. Подъ кистью Дегаза онѣ принимаютъ видъ бронзовыхъ изваяній, и эта сила, претворяющая ихъ, производитъ впечатлѣніе. Это—существа, созданныя по волѣ и съ увѣренностью, достойными старыхъ мастеровъ, примитивовъ реализма. Есть что-то мрачное въ этой красотѣ, гордая печаль въ этихъ сѣрыхъ и черныхъ тонахъ. Это—произведенія человѣка глубокаго пониманія, для котораго невозможна какая бы то ни была иллюзія, и который „видитъ все такъ, какъ оно есть". Въ этихъ словахъ есть что-то даже страшное, при всей кажущейся ихъ банальности. Эта способность запечатлѣть одну минуту, выдѣливъ ее изъ безконечной цѣпи пробѣгающихъ передъ нами явленій видимой жизни,—это рѣдкій и роковой даръ, даръ, прекращающій всякія мечты и запрещающій художнику дѣлать себѣ поблажки! Въ этихъ картинахъ зафиксировано выраженіе одного мгновенія жизни, и изъ самой очевидности того, что зритель видитъ на холстѣ, вытекаетъ производимое имъ тревожное впечатлѣніе, которое усиливается по мѣрѣ того, какъ картину разсматриваешь. Все, что представляетъ изнанку видимаго, все что составляетъ „вторую реальность", т.-е. сущность явленій, все это внушаютъ зрителю эти произведенія. Они не представляютъ изъ себя результата тщательнаго копированія подробно-



К. Моне. Церковь въ Ветейлѣ. Люксембургскій музей.



К. Моне. Темза въ Лондонѣ. Колл. Фора.

стей того, что можно было бы назвать поверхностью жизни: они выражаютъ широко и сильно ея основную сущность и выражаютъ такъ ясно, что одновременно заставляютъ думать о томъ, что̀ они скрываютъ изъ міра идей, общихъ законовъ, невидимыхъ и необъяснимыхъ состояній міра, простирающагося по ту сторону изображенныхъ предметовъ. Реализмъ здѣсь заключается въ глубинѣ анализа, выраженнаго со всей строгостью, и это-то и отдѣляетъ такъ Дегаза отъ анекдотическаго искусства, въ этомъ его красота, и это же пугаетъ поверхностныхъ людей, которые, подходя къ нему, надѣются найти въ немъ живописца лошадей, танцовщицъ и нагихъ фигуръ и вмѣсто того встрѣчаютъ только зрительныя впечатлѣнія художника, возсозданныя, возвышенныя, стилизованныя, возведенныя въ синтезъ.

Могущество классической красоты, какъ именно резюмировалъ ее Энгръ въ своихъ прекрасныхъ обобщающихъ рисункахъ, здѣсь выражено въ достаточной степени, чтобы заслужить уваженіе тѣхъ, кто не признаетъ слишкомъ реалистическаго истолкованія женщины въ искусствѣ. То, что называется женской красотой, т.-е. все, чѣмъ любовь и сентиментальная нѣжность украшаютъ человѣческое животное, подчинено у Дегаза красотѣ самой живописи, единственной красотѣ, о которой онъ заботится. Выраженіе правды, положенной въ основу произведенія, — вотъ все, что нужно требовать отъ Дегаза, и ничего болѣе: онъ жаждетъ правды, онъ одну ее любитъ, и сердце его трепещетъ одинаково передъ той или другой формой. Форма, объемъ, каковы бы они ни были, вдохновляютъ его сами по себѣ; нельзя опредѣлить въ какой именно формѣ онъ отдаетъ предпочтеніе. Единственно можно замѣтить, что онъ больше плѣняется очертаніями торсовъ тонкихъ, нервныхъ; яснѣе обозначенный рельефъ ихъ мускуловъ болѣе удовлетворяетъ его страсть анатома. Его живопись ничего не говоритъ о его душѣ: это—человѣкъ отвлеченный и точный, положительно, не знаешь, что̀ вызываетъ въ немъ чувство удовольствія, что̀ его волнуетъ. Но какой это необыкновенный рисовальщикъ! Какое могущество въ этомъ безпристрастіи! Въ этомъ отношеніи Дегазъ заслуживаетъ сравненія съ нѣкоторыми мастерами, почитаемыми школой; и если когда-либо впослѣдствіи найдутъ одну изъ его женскихъ спинъ, ее припишутъ одному изъ самыхъ ученыхъ и строгихъ классиковъ, которые рядомъ съ чувственными, страстными и декоративными живописцами преслѣдовали узкій, но прекрасный идеалъ — совершенства самой живописи, „куска". Искусство чистое, горькое, саркастическое, особенное, смущающее, но несомнѣнное искусство Дегаза затрогиваетъ лишь двѣ или три стороны жизни; но Дегазъ ограничилъ себя, чтобъ глубже

вникать, и тамъ, гдѣ коснулось его искусство, подобно обжогу, тамъ уже никто ничего не прибавитъ, никто не сотретъ неизгладимаго клейма. Мы можемъ желать другого, сожалѣть объ отсутствіи лиризма, энтузіазма, мечты, можемъ дойти до раздраженія отъ этого неумолимаго зрѣлища, которое не пощадитъ ни одной иллюзіи; но очарованіе совершенства налицо, упорное, безупречное; это не совершенство Энгра съ его влеченіями къ буржуазной правильности или къ пышности, это совершенство волнующее, потому что показываетъ намъ сущность вещей, со всѣмъ, что есть въ этомъ разочаровывающаго. Подобно очарованію ужаса, и даже сильнѣе еще, очарованіе правды опьяняетъ лишь сильныхъ: и отсюда происходитъ впечатлѣніе сатирическаго пессимизма, внушаемаго Дегазомъ; такъ тяжело видѣть правду безъ всякихъ подчеркиваній ея грустныхъ сторонъ, когда у насъ нѣтъ утѣшенія въ сознаніи, что дѣйствительность все-таки нѣсколько радостнѣе. То впечатлѣніе пессимизма, которое дѣйствительная жизнь намъ внушаетъ, но постоянно уравновѣшивая его впечатлѣніями обратными, мы находимъ сгущеннымъ и усиленнымъ, когда подходимъ къ произведеніямъ этого своеобразнаго, суроваго и грустнаго генія, никогда не старавшагося сгладить истину и придать ей очарованіе, конечно считая, что нѣтъ ничего грустнѣе ложнаго удовольствія, ничего уродливѣе неправды и полагая, что среди небольшого числа враговъ лжи онъ всегда найдетъ достаточно друзей.

Нѣсколько превосходныхъ изображеній современной жизни довершатъ характеристику достоинствъ этого ума и этой живописи: напримѣръ, „Кафе“ (Люксембургскій музей), гдѣ силуэты дѣвушекъ, выдѣляющіеся на фонѣ огней, свѣтовъ и тѣней, намѣченныхъ съ необыкновенной тонкостью и легкостью, даютъ такія яркія характеристики цѣлаго общественнаго класса. Изъ подобнаго произведенія вытекаетъ цѣликомъ весь несомнѣнный, но не оригинальный талантъ Форена, такъ же какъ изъ маленькаго юмористическаго шедевра „Статисты“ (Люксембургскій музей), исполненнаго пастелью, въ которомъ каждый мазокъ представляетъ изъ себя образецъ остроумія, также и изъ этюдовъ прачекъ, представляющихъ изъ всего, что создано современнымъ искусствомъ, произведенія самыя смѣлыя, вѣрныя, удивительныя по постановкѣ, по передачѣ жестовъ, по значительности типовъ, по сильно выраженному характеру и вмѣстѣ съ тѣмъ по проявленному въ отношеніяхъ свѣтотѣни и красокъ „благородству“, если можно позволить себѣ это опошленное выраженіе. Я съ намѣреніемъ пишу это. Дегазъ обладаетъ даромъ посредствомъ красоты линій и гармоній придавать нѣчто рѣдкое и возвышенное такимъ сюжетамъ, которые въ передачѣ другого вы-

звали бы столь излюбленный прежней критикой упрекъ въ „низменности сюжета“. Изображая тѣло, грязное, хворое и уродливое, съ ясными слѣдами злоупотребленія своимъ ремесломъ, на фонѣ подозрительной, неуютной комнаты, безпощадный въ своихъ наблюденіяхъ художникъ поражаетъ насъ своими могучими отношеніями, или заинтересовываетъ рѣдкой техникой, достигающей иногда исключительной тонкости. Несравненный пастелистъ, не имѣющій соперника среди современниковъ, Дегазъ на простомъ листѣ бумаги „Ingres“ творитъ чудеса, исполняя пастель своими вертикальными штрихами; или, въ миніатюрныхъ этюдахъ, какъ маленькая, но смѣлая по исполненію „Женщина за туалетомъ“ Люксембургскаго музея, поражая непонятнымъ смѣшеніемъ различныхъ процессовъ: тутъ и сухіе порошки красокъ, и черный карандашъ и между ними мѣста, покрытыя сплошной прозрачной заливкой краски съ разведенными поверхъ ея узорами. Таинственная красота исполненія облагораживаетъ (повторяемъ, что мы иронически относимся къ этому выраженію) понятный сюжетъ. Дегазъ еще болѣе развилъ эту любовь къ осложненіямъ техники въ своихъ пастельныхъ пейзажахъ. И можетъ быть, въ нихъ только немного проглядываетъ его душа. Ничего нѣтъ менѣе реальнаго, менѣе подчиненнаго непосредственному зрительному впечатлѣнію, чѣмъ виды природы, въ которыхъ играютъ лучезарные, золотистые тона, въ которыхъ поле, край горизонта, силуэтъ холма на фонѣ неба становятся предлогомъ для разноцвѣтныхъ гармоній, мягкихъ, матовыхъ и теплыхъ сочетаній восточныхъ ковровъ съ ихъ шелковистыми переливами. Эти пейзажи составляютъ капризъ великаго колориста, который въ своихъ масляныхъ картинахъ, такихъ простыхъ, и въ своихъ болѣе сложныхъ пастельныхъ фигурахъ добровольно ограничивается для выраженія отношеній сѣрымъ и чернымъ, допуская лишь второстепенное усиленіе нѣкоторыхъ слабыхъ тоновъ,—пріемъ, примѣнявшійся также Уистлеромъ.

Эти фантастическіе капризы художника, смакующаго переливы красокъ, доказываютъ, насколько великій мастеръ можетъ быть свободнымъ и разнообразнымъ, когда онъ дѣйствительно силенъ; въ этомъ, нѣсколько страшномъ, искусствѣ Дегаза пейзажи эти появляются какъ улыбка, они служатъ показателями склонности къ грезамъ у такого человѣка, который, казалось, никогда не мечталъ. Это вмѣстѣ съ тѣмъ единственныя произведенія Дегаза, въ которыхъ онъ пользуется гармоніями разложенныхъ тоновъ, что и сближаетъ его съ исканіями его друзей-импрессіонистовъ въ области изученія красокъ. Во всемъ остальномъ онъ—классикъ и одинъ изъ наиболѣе сознательныхъ, вполнѣ французъ по своей страсти къ

правдѣ, своей любви къ эпохѣ, въ которой живетъ, своему влеченію къ характеристикѣ, своему сдержанному юмору, по остротѣ своихъ психологическихъ дарованій. Да, Дегазъ классикъ, и я настаиваю на этомъ тѣмъ упорнѣе, что все окружающее какъ будто противорѣчитъ этому. Живописцы школы въ глубинѣ души не протестуютъ. Для самыхъ блестящихъ изъ нихъ произведенія этого великаго отшельника, служатъ примѣромъ. Всѣ знаютъ, насколько онъ силенъ настоящей силой, и этотъ человѣкъ, живущій въ уединеніи, даже не имѣющій оффиціальныхъ наградъ, не даетъ имъ покоя. Одинъ изъ близкихъ Дегазу людей разсказывалъ намъ, какъ однажды въ одномъ салонѣ находившійся тамъ членъ института при имени Дегаза воскликнулъ: „Что? Вы его знаете! Разскажите мнѣ о немъ". И когда удивленный другъ учтиво согласился, сказавъ: „Я никогда бы не подумалъ, что это имя и дѣятельность этого человѣка васъ..." живописецъ академикъ отвѣтилъ:—„Неужели я такъ глупъ, чтобъ не знать, что Дегазъ—первый рисовальщикъ своего вѣка?"—„Но... въ Салонахъ, вы его не принимали, вы и ваши товарищи"...—„Да, да", оправдывалась съ нѣкоторымъ замѣшательствомъ оффиціальная знаменитость, „но Салоны, жюри, это не имѣетъ никакого отношенія... наконецъ, это совсѣмъ другое дѣло...". Во время принятія завѣщанія Кальеботта, вызвавшаго такую ярость, надо замѣтить, что только одно имя Дегаза не подверглось глумленію. Самое сильное негодованіе обрушилось на Моне, Писарро, Ренуара или Сислея, но нельзя найти ни одного неучтиваго намека, относившагося къ Дегазу, въ журналахъ того времени. О немъ ничего не было сказано, но всякій зналъ, что онъ—мастеръ и классическій мастеръ, который бы могъ занять мѣсто въ школѣ, чтобы учить тамъ самыхъ сильныхъ; никто не рѣшился признать это, всѣ считали болѣе благоразумнымъ объ этомъ молчать, боясь, что споры привели бы къ неизбѣжному признанію несомнѣннаго родства этихъ произведеній съ великими предшественниками. Съ другими не стѣснялись, смѣялись надъ „пятнами" Сизлея, учили рисовать Ренуара съ развязностью, присущей людямъ, не имѣющимъ собственнаго мнѣнія; но молчаніе по поводу Дегаза многозначительно. Это молчаніе со стороны непонимающихъ составляетъ какъ бы тѣнь славы.

Литературный умъ, конечно, если согласиться вызвать тѣнь Лабрюйера и Гонкуровъ или, вѣрнѣе, перваго въ одеждѣ послѣднихъ,—умъ, который нельзя назвать разочарованнымъ, потому что ничего ему не нравится до степени положительнаго утвержденія, умъ безукоризненной стойкости, не обширный и не гордый, но обладающій способностью разъѣдающаго анализа, охватывающій немного за разъ,

но никогда не ошибающійся; живописецъ обаятельной силы, творецъ неизмѣнно прекрасныхъ гармоній и, уже навѣрно, одинъ изъ величайшихъ рисовальщиковъ въ исторіи французскаго искусства,— рисовальщикъ, доведшій искусство до математической точности, сохраняя за нимъ его свѣжесть и прелесть непосредственности; теоретикъ, создавшій законы новой композиціи, слѣды вліянія которой находишь во всякомъ современномъ рисункѣ, и опредѣлившій, съ проницательностью, достойной лучшихъ японцевъ, отношенія подвижныхъ линій живого существа съ неподвижными планами среды, въ которой оно находится,—вотъ что можно сказать о Дегазѣ, этомъ поразительномъ мастерѣ движенія, и когда скажешь все это, невольно чувствуешь, что слова эти еще очень слабы, чтобы достаточно охарактеризовать все безконечное очарованіе грусти и вмѣстѣ съ тѣмъ необыкновеннаго такта и правдивости, которые вызываются произведеніями Дегаза съ какой-то непонятной тайной, заключенной въ воспроизведеніи очевидностей.

VI.

Огюстъ Ренуаръ и его дѣятельность

(1841 г.).



Э. Дегазъ. Балерины.



Э. Дегазъ. 19 Урокъ Танцевъ. Колл. Руара въ Парижѣ.

VI.

Дѣятельность Огюста Ренуара тянется безъ перерыва въ теченіе сорока плодотворныхъ лѣтъ, и если сдѣлать выставку всѣхъ его работъ, то публика остановилась бы въ изумленіи передъ этимъ внушительнымъ собраніемъ произведеній, многія изъ которыхъ значительны, и среди которыхъ ни однимъ нельзя пренебречь. Художникъ избѣгалъ Салоновъ какъ въ то время, когда его не принимали на выставку, такъ и тогда, когда его ожидало тамъ почетное мѣсто, вотъ почему публика могла лишь неполно на частныхъ выставкахъ прослѣдить безостановочное движеніе впередъ Ренуара. Помѣщеніе въ Люксембургскій музей завѣщанія Кальеботта, гдѣ фигурируютъ съ подписью Ренуара два шедевра „Качели" и „Танцы въ саду Le moulin de la Galette", познакомило съ художникомъ многихъ, знавшихъ его только по его славному имени; эта коллекція составлена раньше эпохи дѣйствительно большихъ произведеній импрессіонистовъ, и Ренуаръ тамъ является среди многихъ „обѣщающихъ" набросковъ, какъ наиболѣе сложившійся изъ представленныхъ въ коллекціи мастеровъ, гораздо болѣе, нежели Моне, Мане или даже Дегазъ; на этихъ послѣднихъ нападаютъ, не имѣя въ сущности возможности судить о нихъ, а Ренуаръ тамъ представленъ почти весь.

Въ благородной картинѣ Фантэна Латура, написанной въ честь Мане, находящейся въ томъ же музеѣ, среди художниковъ и критиковъ, сгруппированныхъ за спиной Мане, сидящаго у мольберта, возлѣ Клода Моне, Базиля, Зола, Бракмонда стоитъ молодой человѣкъ, одѣтый въ черный макферланъ, въ черной фетровой шляпѣ; лицо у него худое, профиль козы, острые полузакрытые глаза, и на этомъ лицѣ выраженіе нѣжной чувственности, нѣсколько суровой скромности, скрытности, каприза и меланхолической нервности. Такъ вѣрно схваченный кистью проницательнаго художника, психо-

---

*) Родился въ Лиможѣ 25 февраля 1841 г.

лога и великаго мечтателя Фантэна Латура, молодой человѣкъ этотъ—Ренуаръ; онъ почти такимъ же и остался, сохраняя характеръ, всегда удерживавшій его вдали отъ свѣтской суеты, такъ что невольно спрашиваешь себя, какимъ образомъ Почетный Легіонъ, хотя и поздно, подумалъ о Ренуарѣ предпочтительно передъ Моне и Дегазомъ, составляющими съ нимъ тріо отшельниковъ.

Если бы кто рѣшился дѣлить на группы результаты его дѣятельности, касающейся всѣхъ родовъ живописи,—портретовъ, нагихъ фигуръ, цвѣтовъ, пейзажей, жанровыхъ картинъ, то разумнѣе было бы осуществить такое дѣленіе на основаніи техники Ренуара, чѣмъ по избираемымъ имъ сюжетамъ, которые онъ постоянно мѣнялъ по какому-то капризу. Можно, пожалуй, установить три разныхъ техники Ренуара. Самая ранняя показываетъ намъ его увлекающимся гладкой манерой, при чемъ шпатель постоянно замѣняетъ кисть. „Купальщицы", принадлежащія Жаку Бланшу, представляютъ блестящій образецъ этой манеры, совершеннѣйшій изъ всей этой многочисленной серіи. И при первомъ же взглядѣ на подобную фактуру является мысль о возвратѣ къ французскимъ традиціямъ. Невольно думаешь о Буше передъ лицомъ этого импрессіониста, котораго позорили, называли варваромъ, сумасшедшимъ, дерзкимъ обманщикомъ журналисты и академическіе художники тридцать пять лѣтъ тому назадъ. Буше напоминаютъ эти радостныя гладкія тѣла, эти живыя позы, эта моделировка тѣлъ, гладкихъ какъ эмаль, обведенныхъ увѣренной линіей, этотъ чистый и нѣжный блескъ, немножко сухая опредѣленность очертаній, выдѣляющихся на этой густой массѣ красокъ, этотъ контрастъ тональностей, почти исключающій тѣни, эта манера разливать повсюду свѣтъ, а не сосредоточивать его въ одно опредѣленное мѣсто, окружая таинственнымъ полумракомъ. Къ Буше возвращаетъ насъ это упрощеніе формы, выражающей общую массу тѣла и доводящей до минимума число подробностей, заключающихся внутри ея, слегка только намѣчая темныя точки живота и груди на торсѣ, видномъ спереди, прежде всего заботясь о вѣрномъ отношеніи его къ фону. Наконецъ, съ Буше роднятъ Ренуара его рѣдкія гармоніи, эти яркіе синіе тона, этотъ саксонскій фарфоръ счастливыхъ нагихъ фигуръ. Своеобразность Ренуара заключается въ его свободныхъ поискахъ передачи свѣтлаго на свѣтломъ, почти полнѣйшее уничтоженіе свѣтотѣни въ предметахъ и подчеркиваніе силуэтовъ, въ чемъ проявляется уже воспоминаніе о японскихъ эстампахъ. Эти „Купальщицы" трактованы въ очень свободной, декоративной стилизаціи, отодвигающей исканіе жизни на второй планъ. Онѣ оживлены нѣжнымъ колоритомъ, гдѣ преобладаетъ розовый, нѣкоторые оттѣнки синяго и тона слоновой кости, по заранѣе об-

думанному, опредѣленному, декоративному плану приведенныя къ единству гармоніи.

Рядомъ съ этой живописной задачей мы можемъ различить вторую, указывающую на близость Ренуара къ реальной жизни и къ взглядамъ его друзей. Рѣчь идетъ о его пейзажѣ, цвѣтахъ и портретахъ. Въ нихъ чувствуется прямое родство съ Мане и Клодомъ Моне. Пейзажи трактованы сгруппированными, но не смѣшанными цвѣтными полосами; чистые цвѣта спевтра располагаются другъ возлѣ друга по обычному пріему импрессіонистовъ; локальный тонъ уничтоженъ; въ картинѣ написаны не столько предметы, сколько окутывающая ихъ прозрачная атмосфера; видимая жизненная окраска предметовъ разложена и съ картины удаленъ ихъ естественный цвѣтъ, который однако возстановляется на разстояніи уже въ глазу зрителя.

Параллельно преобразовываются и портреты, которые сильно приближаются къ Мане по широтѣ исполненія, по свободѣ, съ которой представлены фигуры, и умышленному пренебреженію къ вылощеннымъ подробностямъ, которыя такъ любятъ многіе живописцы. Художникъ прежде всего заботится о вѣрной передачѣ общей массы и правильности отношеній, въ чемъ онъ и видитъ истинную задачу живописца, которую академики сводили къ одинаковому выполненію подробностей на всей площади картины: онъ понимаетъ всю нелогичность этого ложнаго совершенства исполненія, которое интересуется столько же пуговицей на платьѣ, сколько глазомъ человѣка. Онъ старается постепенно усиливать интересъ картины, исполняя вѣрно всѣ части ея, но направляя вниманіе зрителя къ ея главному пункту, психологическому или живописному. Ренуаръ чувствуетъ всю важность этого выбора, показателя истиннаго вкуса. Ему какъ будто врождено отъ природы знаніе отрицаемой академиками, истинной цѣли живописи, состоящей не въ „воспроизведеніи", а въ истолкованіи деталей, при чемъ костюмъ и аксессуары представляютъ изъ себя нѣчто „зависящее отъ существа, подчеркивающее только внѣшнія его особенности". Рембрандтъ и Рикаръ тщательно изображали какое-нибудь драгоцѣнное украшеніе или галстукъ, но они не копировали ихъ, они выражали ихъ рельефъ и изящество, но еще при этомъ передавали ихъ на холстъ съ такимъ драгоцѣннымъ мастерствомъ, что одно любопытное исполненіе ихъ стоило самаго предмета. Живопись Монтичелли гораздо вѣрнѣе передаетъ впечатлѣніе драгоцѣннаго камня, нежели тщательно скопированная сережка Десгоффа. Наконецъ, Ренуаръ подчиняется еще одному обязательному требованію, которое мы предъявляемъ къ истинному живописцу,—онъ обладаетъ способностью внушенія. И во-

кругъ фигуры, какъ, напримѣръ, „Молодой женщины, сидящей на берегу моря“, онъ намѣчаетъ песчаный берегъ, волны и небо нѣсколькими широкими мазками, достаточными, чтобъ вызвать представленіе о предметахъ, благодаря вѣрности тона и отношеній, что не мѣшаетъ однако нашему воображенію дополнять этотъ служащій аксессуаромъ пейзажъ, вспоминая берега и волны, которые мы видѣли когда-то, между тѣмъ какъ мы не можемъ того же сдѣлать относительно фигуры и лица, представляющихъ опредѣленный портретъ, которому мы не можемъ придать ни одной лишней черты.

Это соединеніе на одномъ холстѣ двухъ пріемовъ—съ одной стороны, внушенія, для чего оставляются многія мѣста картины незаконченными, съ другой стороны, реальной, живой передачи дѣйствительности, это раздвоеніе стиля одной картины, эта способность остановиться во-время, эта тонкость тоновъ при широкихъ формахъ—это тѣ черты, которыя такъ тѣсно связываютъ Ренуара съ другими импрессіонистами,—черты, заставляющія и его причислить къ ихъ воинствующей группѣ живописныхъ техниковъ. Затѣмъ онъ бросаетъ стиль „Купальщицъ“ и пишетъ свои большія, уже вполнѣ современныя картины, „Завтракъ лодочниковъ“, „Садъ Le moulin de la Galette“, „Ложу“, „На террасѣ“, „Первый шагъ“, „Женщину съ кошкой“, раздѣляя тона, отказавшись отъ своей гладкой эмалированной манеры и сплошныхъ тоновъ. Но у него слишкомъ прихотливая натура, чтобы подчиниться одной какой-нибудь техникѣ. Одинъ пейзажъ, „Дорога Лувесіенны“, напоминаетъ Коро, другой, „Ферма“,—Антона Мова съ колоритомъ импрессіониста, „Женщина, съ отогнутымъ воротникомъ“ приближается къ Мане, въ то время какъ въ портретѣ „Сислея“ забота о вибраціи мазковъ на этомъ нервномъ лицѣ доведена до пуантиллизма, который позднѣе нео-импрессіонисты уже возведутъ въ систему. „Мысль“ свободнымъ смѣшеніемъ плановъ и мазковъ напоминаетъ технику эскизовъ нѣкоторыхъ англійскихъ мастеровъ, скорѣе всего—Гоппнера. Но во всемъ этомъ многолѣтнемъ изученіи всевозможныхъ техникъ, которому Ренуаръ отдается съ жаромъ и поразительной силой воли, всегда обнаруживается непобѣдимый инстинктъ француза.

„Молодая дѣвушка съ корзиной“ представляетъ изъ себя Греза, написаннаго импрессіонистомъ. Прелестная „Молодая дѣвушка на прогулкѣ“ по манерѣ и чувству нѣсколько приближается къ Генсборо, но главнымъ образомъ къ Фрагонару. „Ложа“, этотъ шедевръ, составлявшій на выставкѣ 1900 года чудо залъ импрессіонистовъ, воплощаетъ въ себѣ все, что было самаго изящнаго во Франціи двадцать пять лѣтъ тому назадъ. Въ „Завтракѣ лодочниковъ“, въ сценѣ бала въ саду „Le Moulin de la Galette“ психологія парижскихъ

типовъ равна самымъ поражающимъ насъ, по выразительности открытіямъ Мане. Картина „Качели“ настолько же близка къ красивымъ вещамъ XVIII столѣтія, какъ и „Fêtes Galantes“ Верлена, для которыхъ Ренуаръ могъ бы создать прекрасныя иллюстраціи. Кромѣ того, у него, такъ же какъ и у Верлена, чувствуется ароматъ современности въ толкованіи минувшаго вѣка, но связь съ нимъ несомнѣнна. Передъ такими картинами, какъ портретъ „Жанны Самари“ въ бальномъ платьѣ, всякій чуткій человѣкъ, любящій и понимающій неподражаемый характеръ нравовъ, вкуса и искусства нашей страны, не въ состояніи будетъ побороть въ себѣ отраднаго ощущенія: онъ будетъ чувствовать себя дома передъ произведеніемъ живописца одного съ нимъ племени, одной крови.

Третья манера Ренуара уже вполнѣ своеобразна. Здѣсь появляется совсѣмъ особенный колоритъ и соединяются въ одну двѣ прежнія манеры Ренуара. Онъ согласовываетъ свои мазки раздѣленныхъ тоновъ со своимъ прежнимъ увлеченіемъ живописью шпателемъ. Онъ отыскиваетъ почти не вяжущіяся одно съ другимъ сочетанія. Онъ играетъ на диссонансахъ перемѣнчивой тонкости, онъ осуществляетъ изумительныя „impressions fausses“. Онъ выказываетъ особенную любовь къ краскамъ, которыхъ избѣгали другіе художники; кажется, будто туркестанскіе ковры служатъ ему темой; отказываясь одновременно отъ реализма и стилизаціи, онъ понимаетъ живопись какъ симфонію рѣдкихъ тональностей. Цвѣты, головы молодыхъ дѣвушекъ служатъ ему достаточной темой. Онъ съ наслажденіемъ подбираетъ къ турецкому розовому цвѣтъ раздавленной земляники, лимона, или яркій зеленый, онъ протягиваетъ по холсту длинныя, то связанныя, то расходящіяся волокна, подобно цвѣтнымъ потокамъ, сливающимся и вновь разбѣгающимся. То онъ придаетъ имъ гармонію дополнительными цвѣтами, то внезапно противополагаетъ ихъ другъ другу, то находитъ удовольствіе въ соединеніи линючихъ пятенъ, которыя были бы отвратительны въ другихъ рукахъ,—пятенъ, изъ которыхъ онъ однако неожиданно извлекаетъ гармоніи, то онъ получаетъ гармоніи ослабленіемъ самыхъ яркихъ цвѣтовъ, выражая нѣжность красной киноварью, грусть—золотистой желтой краской, веселость—сѣрой, твердость—синей; онъ—странный, неровный и причудливый музыкантъ въ краскахъ, похожій на того страннаго и привлекательнаго симфониста, по имени, Клода Дебюсси. Передъ картиной Ренуара стоишь въ изумленіи, она волнуетъ, чаруетъ и смущаетъ, какъ индѣйская шаль, глиняная варварская посуда или персидская миніатюра, и приходится отказаться отъ точнаго опредѣленія этого исключительнаго виртуоза, въ которомъ нѣтъ обычныхъ ухищреній виртуозовъ, и вся наука котораго закпючается въ страст-

ной любви къ краскѣ. Въ этой части своихъ произведеній (самой послѣдней) Ренуаръ является наиболѣе прихотливымъ, а также наиболѣе поэтичнымъ изъ живописцевъ своего поколѣнія, совершенно сбивая съ толку критиковъ, занимающихся классификаціей людей, вмѣсто ихъ внимательнаго изученія.

Его техника не менѣе разнообразна, чѣмъ его вдохновеніе. Его купальщицы моделированы кистью по тѣсту краски, положенному на холстъ шпателемъ настолько густо, что производитъ впечатлѣніе мясистости само по себѣ; оно нарощено послѣдовательными слоями и имѣетъ гладкость, блескъ и консистенцію фарфора; никогда зафлейцованная живопись г-на Бугро не достигала такой гладкой перламутровой поверхности и, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ этомъ нѣтъ ничего пошлаго, вялаго, и блѣднаго, это тѣло не форфоровое, въ немъ нѣтъ ничего зализаннаго, чему мѣшаютъ опредѣленно очерченные силуэты, вѣрно намѣченныя массы, полная свобода въ жестахъ, во всей этой поэмѣ женственности,—поэмѣ юныхъ нагихъ тѣлъ, совершенно чуждыхъ шаблонныхъ академическихъ позъ. Вѣрность отношеній допускаетъ этотъ причудливый блѣдно-розовый тонъ тѣла. Въ произведеніяхъ второго періода Ренуаръ продолжаетъ энергично и густо накладывать краску, но на этотъ разъ уже безконечными рядами маленькихъ мазковъ, болѣе мелкихъ, чѣмъ у Клода Моне, менѣе страстныхъ, но болѣе нервныхъ. Это цѣлый дождь маленькихъ цвѣтныхъ пятнышекъ, падающій на холстъ довольно мелкой ткани и обильно покрывающій его замѣтно выпуклыми полосками то вертикально, то въ направленіи, требуемомъ моделировкой. Такъ написанъ „Завтракъ лодочниковъ", заключающій въ себѣ одну изъ прекраснѣйшихъ мертвыхъ натуръ французской школы, а также „Конецъ завтрака", такъ широко и такъ тщательно исполненный, гдѣ бородатый мужчина зажигаетъ папиросу, и ясно видна красная точка тлѣющей спички, при чемъ исполненіе картины вовсе не мелочно. Невольно вспоминаешь о брошенной на землю спичкѣ въ „Офортистѣ" Мейсонье. Интересно сравнить этотъ дѣтскій тріумфъ „законченной" живописи съ живописью настоящей, правдивой и искренней. Въ „Ложѣ" фактура становится гораздо шире. Это—изысканный букетъ потушенныхъ тоновъ, нѣжной слоновой кости, цѣлая поэма прозрачностей, чередующихся съ болѣе глухими и матовыми пятнами. Эта картина, лучшая, по нашему мнѣнію, изъ всѣхъ, когда-либо подписанныхъ Ренуаромъ, равна по чисто-живописной своей прелести самымъ искуснымъ произведеніямъ Рейнольдса, Генсборо и Лауренса: исполненіе ея такъ же богато и такъ же изящно, какъ сюжетъ, хочется вырѣзать кусокъ этой картины и разглядѣть самое вещество ея, какъ драгоцѣнную бездѣлушку; она можетъ до-

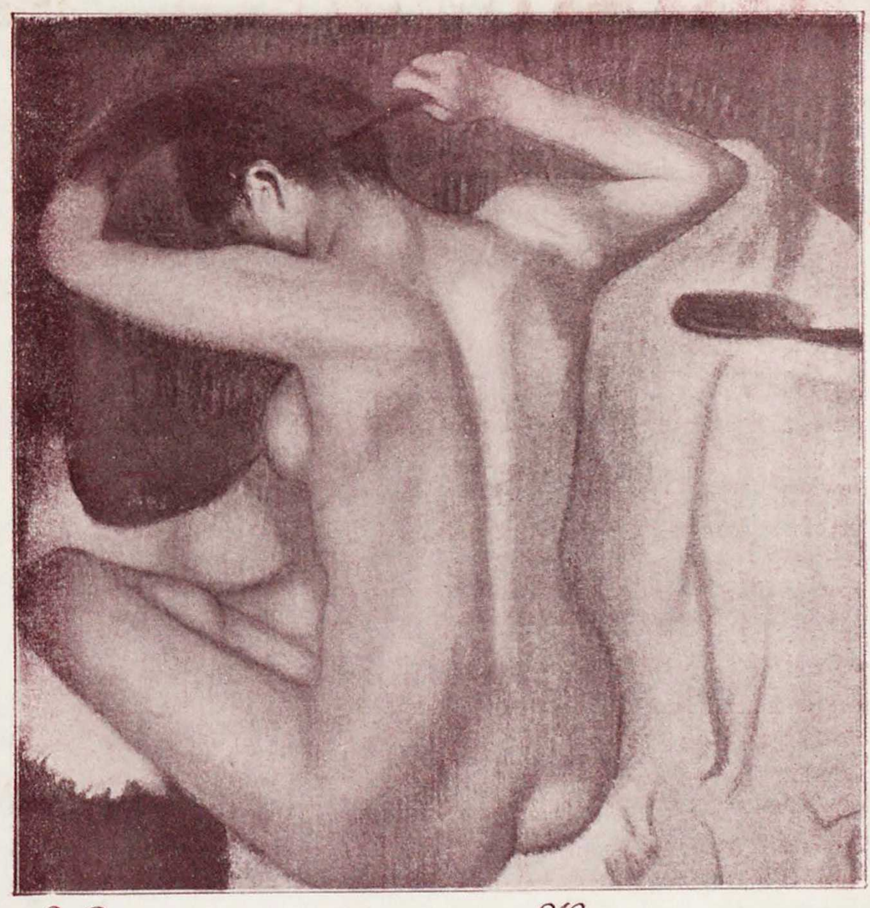
ставить наслажденіе, испытываемое знатоками очень стараго вина или любителями китайскаго фарфора, равнодушными къ восхитительнымъ украшеніямъ его, ощупывающими его поверхность, закрывая глаза. Техника портрета „Жанны Самари" также заключаетъ нѣсколько различныхъ пріемовъ. Лицо, плечи, шея, руки написаны шпателемъ, глаза, брови, ротъ, ноздри вписаны кистью съ точностью японскаго рисунка, какъ будто наведены разными косметическими красками и губной помадой, тогда какъ перчатки и платье написаны густо, широкимъ мазкомъ. Оборки платья, бѣлыя на бѣломъ, выражены почти дѣйствительнымъ рельефомъ. Все это исполнено поразительно и вмѣстѣ съ тѣмъ наивно. Это создано изъ ничего. Это—красочная импровизація, сложившаяся въ сознаніи художника, который не умѣетъ подражать, но создаетъ съ невѣдѣніемъ, преображеннымъ наивно изысканнымъ вкусомъ. Онъ, можетъ быть, въ искусствѣ обмана зрѣнія знаетъ меньше, чѣмъ какой-нибудь Делоне или Лефевръ, но идетъ гораздо дальше и много выше ихъ, потому что у него больше геніальности, чѣмъ пріобрѣтенныхъ знаній, и то, что онъ пріобрѣлъ, постоянно обновляется жизнью, а не замыкается въ узкій кругъ безплоднаго ловкачества. Тамъ, гдѣ послѣдователь школы написалъ бы безукоризненное платье, которое могло бы послужить моделью для портнихи, онъ создалъ нѣчто въ родѣ инкрустаціи, цѣлую поэму изъ шелковой отдѣлки, которую страстный взглядъ чуткаго и мечтательнаго живописца видитъ въ гармоніи съ лицомъ привлекательной пѣвицы съ свѣтлыми золотистыми кудрями.

Садъ „Moulin de la Galette" написанъ широко, длинными мазками, ласкающими какъ солнечныя пятна, которыми испещрены синіе пиджаки, кисейныя платья и зелень этого сада съ кружащимися парами. Мане сохранялъ всегда симпатію къ черному, въ примѣненіи котораго показалъ себя выдающимся виртуозомъ. Ренуаръ окончательно изгналъ съ палитры черную краску, и прусской синей ему хватаетъ для самыхъ низкихъ нотъ его красочной гаммы. На фонѣ этой картины фигуры задняго плана, смѣшавшіяся въ общемъ движеніи вальса, обозначены только въ ихъ главныхъ движеніяхъ, которыя въ дѣйствительности могъ бы различить зритель. Это уже не живыя существа, а только позы существъ, отношенія, т.-е. реальность, понятая совершенно обратно правиламъ ученой живописи, побудившимъ Детайля въ его батальныхъ картинахъ вырисовывать такъ же тщательно отдаленныя фигуры, какъ фигуры перваго плана, такъ что тѣ кажутся тоже на первомъ планѣ, но точно дѣти рядомъ съ взрослыми людьми; они кажутся маленькими, но вовсе не находящимися вдали. „Гуляющая молодая дѣвушка" написана

тонкимъ слоемъ краски, почти прозрачно, на тонкомъ холстѣ, эскизной манерой, подчеркивающей ея очарованіе, это скорѣе тѣнь живаго существа, намѣченная двумя-тремя чертами, нежели дѣйствительное существо. Наконецъ, третья серія произведеній Ренуара, произвольно установленная нами, чтобъ нѣсколько облегчить затрудненіе при разборѣ такого непостояннаго художника, повторяетъ фактуру первыхъ двухъ манеръ мастера, которыя въ одномъ и томъ же произведеніи то неразрывно соединены, то присутствуютъ обѣ, вызывая впечатлѣніе контраста. Цвѣты написаны разными пріемами, смотря по ихъ характеру: букетъ шпажника удачно выраженъ слоемъ густо наложенной краски, сѣть мелкихъ скрещивающихся мазковъ изображаетъ тонкіе полевые цвѣты. Головы молодыхъ дѣвушекъ, подернутыя лиловатой тѣнью отъ шляпъ, украшенныхъ цвѣтами, написаны на грубомъ холстѣ широкими мазками кисти, волосы у всѣхъ окрашены въ одинъ цвѣтъ. Эта постоянная смѣна пріемовъ исполненія указываетъ на работу вполнѣ свободнаго виртуоза, подчиняющагося только собственной фантазіи. Одинъ этюдъ мохнатый, какъ шерсть, другой имѣетъ видъ агата, мрамора, яшмы, одинъ блеклый, другой яркій и рѣзкій, смотря по прихоти художника, не поддающейся никакому опредѣленію. Но довольно говорить о манерѣ Ренуара, пора перейти къ вопросу о его пониманіи живого существа и неодушевленныхъ предметовъ, къ его психологіи, къ его душѣ, къ его мечтамъ.

Дѣйствительно, какъ бы искусна ни была техника, она не можетъ создать славу первоклассному художнику, если она не заключаетъ въ себѣ доказательствъ психологическихъ или декоративныхъ дарованій мастера, не указываетъ на способность его къ сочиненію сложныхъ композицій или созданію типовъ, подходящихъ къ собственному стилю того, кто ими пользуется. Ренуаръ же обладаетъ этой способностью, проявляющейся не одинаково, въ различной формѣ, и въ разной степени, но всегда и несомнѣнно.

У него очень своеобразное пониманіе нагихъ фигуръ, до такой степени, что ихъ нельзя смѣшать съ работами другихъ живописцевъ, даже изъ среды импрессіонистовъ, которые такъ оригинально передавали нагія тѣла. Дегазъ, главнымъ образомъ, изучилъ раздѣтую современную женщину. Его торсы сохраняютъ еще слѣды корсета и складокъ бѣлья. Они совершенно лишены того неизмѣннаго торжественнаго и эмблематическаго вида, которымъ отличаются всѣ нагія фигуры классиковъ. Это женщины которыхъ мы раньше не видали голыми, которыхъ мы теперь только мелькомъ видимъ обнаженными, и которыя скоро опять одѣнутся. Мы видимъ ихъ только въ комнатѣ, среди цвѣтныхъ матерій, около тазовъ, въ которыхъ



Э. Дегазъ. *Женщина за туалетомъ.*



О. Ренуаръ. Ложа. Колл. Дюрана-Рюэля.

плаваютъ губки. Это не символическія фигуры и даже не женщина, отдающаяся порыву любви. Мы изучаемъ современныхъ женщинъ безъ одежды. Ихъ красота исключительно психологическая и характеристическая. Голыя фигуры Дегаза представляютъ изъ себя почти физіологическій документъ, по нимъ можно было бы изучить неврастенію, различныя нервныя болѣзни современной женщины: прелестная худоба, животная гибкость этихъ фигуръ можетъ нравиться, но онѣ далеки отъ правильной красоты, какъ ее понимаетъ схоластическая живопись, правила которой онѣ совершенно разрушаютъ. Жестокій наблюдатель заботится лишь о правдѣ и не скрашиваетъ того, что видитъ. Мане главнымъ образомъ занятъ тономъ своихъ голыхъ тѣлъ и выраженіемъ ихъ мускулатуры. Ничего нѣтъ въ нагихъ фигурахъ Мане и Дегаза такого, что бы могло нравиться зрителю, пришедшему съ общепринятымъ мнѣніемъ, что голая фигура должна быть канонически красивой и „опоэтизированной", съ волосами въ два метра длины, съ дѣвственной грудью, съ кожей, подобной лиліямъ и розамъ,—однимъ словомъ, такой, какой мы ее никогда не встрѣчаемъ. Викторина въ „Завтракѣ на травѣ", „Олимпія", „Женщины съ тазомъ" Дегаза — обыкновенныя живыя женщины, наблюдаемыя въ ихъ обычной сферѣ, средняго тѣлосложенія, не отталкивающія, но и не обоготворенныя, и только потому, что изображаютъ ихъ голыми, живописцы не считаютъ себя обязанными (такъ думалъ и Рембрандтъ) лишать ихъ всѣхъ недостатковъ, создавая изъ нихъ идеальный типъ, котораго нѣтъ ни въ одной странѣ, кромѣ Академіи,—счастливой страны, въ которую не допустили бы ни одну изъ извѣстныхъ намъ женщинъ, развѣ только въ исправленномъ видѣ. Эти художники изучаютъ цвѣтъ кожи, оттѣняютъ типичную подробность эпохи, страны, соціальныхъ условій,—однимъ словомъ, они ищутъ психологію подъ одеждой, тогда какъ обыкновенно эти исканія производятся на ней. Дегазъ даже доходитъ до того, что отмѣчаетъ неловкость голаго существа,—существа, для котораго, при нашихъ нравахъ, непривычна нагота, отмѣчаетъ принужденность позы, вызванную наготой, ея нѣсколько карикатурную сторону. У Пювисса-де-Шаванна, котораго нельзя упрекнуть въ недостаткѣ идеализма, нагія фигуры, хотя и облагорожены и достигаютъ аллегорическаго значенія въ стилизованныхъ пейзажахъ, все-таки остаются правдивыми. Его матери и молодыя дѣвушки не подчиняются условному совершенству школы, и онъ ихъ изображаетъ тонкими или толстыми, смотря по необходимости. Нагія фигуры Ропса особенныя. Художникъ умышленно подчеркиваетъ характерные признаки сладострастности, утончаетъ шею, суживаетъ талію, развиваетъ бедра, выгибаетъ хребетъ, придаетъ всему тѣлу

нервную гибкость лани, синтезируя, смотря по сюжетамъ, типъ, называемый „ложной худобой“, которую Роденъ также любитъ.

Но Ренуаръ понимаетъ иначе голую женщину, не съ точки зрѣнія академической, психологической, реальной, или чувственной. Онъ видитъ ее какимъ-то инстинктомъ, который гораздо литературнѣе, чѣмъ это думаютъ. Можно бы сказать, что онъ почти не замѣчаетъ ея линіи, настолько онъ плѣненъ красотой ея кожи. Онъ съ любовью пишетъ ея тѣло въ трепетныхъ гаммахъ, бѣлоснѣжныхъ или розовыхъ, маловѣроятныхъ. Онъ слагаетъ изъ нихъ пѣсни, а не этюды. Ему женское тѣло представляется какимъ-то сверканіемъ, отражающимъ свѣтовые лучи, кускомъ мяса, то бѣлымъ, какъ лилія, то перламутровымъ или сіяющимъ, какъ букетъ цвѣтовъ; такого тѣла не можетъ быть ни у одной модели, ни у одной рыжей женщины съ самой прозрачной кожей. Ренуаръ пишетъ это тѣло, дѣйствительно, какъ поэтъ. Для него оно — „идеальная матерія“; невольно вспоминаешь о нѣкоторыхъ поэтичныхъ выраженіяхъ его друга Стефана Малларме, туманныхъ, трепещущихъ, вызывающихъ, свободныхъ отъ всякаго анализа. Вспомнимъ „Феноменъ будущаго“. „Какое-то странное и наивное безуміе, золотой экстазъ, я не знаю что! То, что она называетъ своими волосами, съ граціей легкой ткани изгибается вокругъ лица, озареннаго кровавой наготой губъ. Глаза ея, подобные рѣдкимъ камнямъ, не стоятъ улыбки, исходящей изъ ея счастливаго тѣла...“. Тутъ вся цѣликомъ нагая женщина Ренуара. Подобно академическимъ фигурамъ, она внѣ возраста, эпохи и національности; но она вышла не изъ страны Академіи, она пришла изъ страны сновъ, дикихъ и первобытныхъ. Голая женщина въ передачѣ Ренуара — существо чисто животное. Ставитъ ли онъ ее въ пѣнистыя воды или на зеленую листву, всегда она появляется тамъ въ видѣ сверхъестественнаго плода, созрѣвшаго на лонѣ языческой и наивной природы. Тонъ ея розоваго и бѣлаго тѣла наивенъ и свѣжъ, какъ внутренность арбуза. Это не Ева изъ Эдема, это — дикарка среди душистыхъ кустовъ.

Эта женщина никогда не знала одежды. Ея формы часто некрасивы съ точки зрѣнія нашей, европейскихъ эстетовъ, воспитанныхъ на музеяхъ и книгахъ, не взирая ни на что, пропитавшихся поклоненіемъ канонической красотѣ. У нея большія груди, жирныя плечи, нецѣломудренный животъ, и все ея тѣло служитъ гимномъ лѣни. Это — животное, упивающееся солнцемъ и свѣжестью съ варварской безпечностью, безъ намѣренной позы, привлекающее единственно своей кожей, подобной цвѣтку, отражающему свѣтъ. Въ то время какъ большинство нагихъ фигуръ академіи, тщательно исполненныхъ и помѣщенныхъ на темномъ фонѣ, кажутся сдѣланными изъ

освѣщеннаго изнутри пузыря, чувствуется, что фигуры Ренуара представляютъ изъ себя кусокъ тѣла, лучезарность котораго происходитъ отъ окружающаго его воздуха: у нихъ плотное тѣлосложеніе женщинъ Рубенса и такое же, какъ у нихъ, роскошное тѣло, шокирующее стыдливый глазъ. Мы не встрѣчаемъ такихъ созданій ни во Фландріи, ни даже среди самыхъ сильныхъ крестьянокъ. Пришлось бы съѣздить въ колоніи, на первобытные острова, чтобъ найти подобныя модели, но и это было бы напрасно, — онѣ извѣстны одному живописцу, въ его душѣ есть уголокъ, въ которомъ живутъ мечты востока, радужныя и грубо чувственныя, лишенныя современной нервозности.

Онъ никогда не видалъ этихъ непринужденныхъ и роскошныхъ тѣлъ, а только мечталъ о нихъ. На эти круглыя плечи, на нѣсколько короткія шеи онъ помѣщаетъ головы странной формы. Ихъ черепа онъ рисуетъ узкими и угловатыми, съ шевелюрой, ниспадающей широкой пеленой. Глаза ихъ широко раскрыты и бросаютъ взгляды, въ которыхъ никогда не останавливалась ни одна мысль,—глаза антилопъ, мягкіе и лѣнивые. У нихъ крупный ротъ съ одинаковой толщины губами, всегда одного и того же рисунка, носы у нихъ плоскіе, маленькіе, мало выступающіе изъ-подо лба и приплюснутые, ноздри расширенныя, будто втягивающія морской вѣтеръ. Все лицо у нихъ короткое и плоское. Этотъ типъ страстно увлекаетъ Ренуара и постоянно повторяется въ его произведеніяхъ. Ропсъ тоже любилъ надѣлять маленькими, плоскими головами своихъ большихъ женщинъ, напоминающихъ кошку, но съ опредѣленой цѣлью сильнѣе подчеркнуть выраженіе буйной чувственности въ ихъ челюстяхъ, готовыхъ укусить, въ нагломъ, безстыдно вздернутомъ носѣ, въ пронизывающей жестокости ихъ блестящихъ, глубоко посаженныхъ глазъ, обведенныхъ синевой. Курносая женщина Ропса—это почти образъ смерти, и часто, совершенно обнажая ее отъ покрововъ тѣла, онъ сажаетъ голову мертвеца на фигуру куртизанки. Но Ренауръ далекъ отъ подобныхъ мрачныхъ мыслей. Его женщина, лишенная совершенно духовности, не заставляетъ отворачиваться отъ соблазняющихъ формъ ея грудей и живота и искать какой-нибудь мысли въ ея лицѣ: счастливое животное обладаетъ подходящей ему головой, щеками и ртомъ, напоминающими спѣлые плоды, безсознательными глазами, всѣми признаками добродушнаго звѣря, родившагося среди тропической природы, гдѣ стыдливость такъ же неизвѣстна, какъ порокъ, гдѣ удовлетвореніе бываетъ полнымъ. Благодаря этому обезоруживающему простодушію голая женщина Ренуара не должна казаться порочной, когда она съ улыбкой выставляетъ свое голое тѣло блондинки. У нея было бы лицо и тѣло распутной женщины,

если бы въ этомъ спокойномъ лицѣ проскользнула малѣйшая, черта аналогичная тѣмъ, что создались у женщинъ нашей расы заботами европейской жизни; но это существо такъ далеко отъ насъ и привычныхъ формъ нашихъ желаній, что къ нему не пристаетъ житейская грязь. Нѣтъ никакой моральной связи между имъ и нами, мы не можемъ смотрѣть на него съ вожделѣніемъ и потому оно не вызываетъ въ насъ впечатлѣнія, котораго мы ему не навязали, такъ какъ наша чувственность въ самыхъ своихъ грубыхъ проявленіяхъ всегда связана съ тысячами психологическихъ осложненій. Никогда произведенія живописца, нервнаго самого по себѣ, проявившаго свою нервность въ любви къ сочетанію рѣдкихъ оттѣнковъ, не были настолько далеки отъ всякихъ заботъ о современности. Гогенъ, происходящій отъ Ренуара болѣе, чѣмъ думаютъ, отправился на острова Таити, чтобъ найти подобное ощущеніе первобытности; Ренуаръ заключалъ его въ самомъ себѣ.

Онъ создалъ *голую женщину Ренуара*, и это выраженіе будитъ въ насъ совершенно опредѣленный образъ. Эта смѣсь японскаго восточнаго и дикаго со вкусомъ XVIII столѣтія, такая причудливая и привлекательная, вполнѣ принадлежитъ Ренуару. Это — результатъ работы безпокойнаго ума, прежде всего стремящагося отдѣлаться отъ всякой условности, изворотливости, отъ всякихъ заранѣе установленныхъ нормальностей, чтобы имѣть дѣло только съ тѣмъ, что непосредственно относится къ его жизни. Даже на свою серію молодыхъ дѣвушекъ художникъ перенесъ это стремленіе къ возсозданію первобытнаго типа.

Современныя дѣвушки Ренуара, головы которыхъ онъ такъ любитъ покрывать большими шляпами, украшенными множествомъ цвѣтовъ, обладаютъ граціей животнаго или цвѣтка. Напрасно искать въ нихъ тайну мысли. Ренуаръ—живописецъ радости, подбирающій букеты цвѣтовъ, поэтъ бархатистаго тѣла и наружныхъ проявленій жизни, чудесный, безстрастный наблюдатель, очаровательный даже въ своихъ заблужденіяхъ и, повторимъ еще разъ, онъ одинъ изъ темпераментовъ наиболѣе французскихъ, изъ всѣхъ признанныхъ національнымъ искусствомъ въ теченіе тридцати или сорока лѣтъ.

Просто невѣроятно, что такъ мало замѣчали это, особенно смотря на его произведенія послѣднихъ лѣтъ, когда столько людей роптало на исчезновеніе французскаго вкуса и искало его всюду, вмѣстѣ съ тѣмъ закрывая глаза и не видя его у нѣсколькихъ безспорно національныхъ мастеровъ, которыхъ почему-то отрицали, предпочитая имъ академиковъ, дѣйствительно лишенныхъ и національности, и вкуса. У Ренуара много недостатковъ, но нѣтъ ни одного, который бы не вытекалъ изъ вѣчнаго контингента прису-

щихъ намъ всѣмъ недостатковъ, составляющихъ больше, чѣмъ гдѣ-либо, изнанку нашихъ достоинствъ.

Изученіе голыхъ фигуръ и отдѣльныхъ лицъ Ренуара показываетъ его намъ настолько занятымъ гармоніями и поэтизированіемъ типовъ, что кажется противорѣчивымъ ожидать отъ подобнаго живописца реальной и психологической передачи современной жизни. А между тѣмъ онъ блестяще выполнилъ эту задачу въ серіи большихъ холстовъ, заключающихъ его шедевры. Вмѣстѣ съ Мане и Дегазомъ онъ—единственный живописецъ своего поколѣнія, приступившій къ композиціи и выказавшій въ ней достоинства мастера, сумѣвшаго возвысить анекдотъ до стиля. „Музыка въ Тюльерійскомъ саду", „Балъ въ парижскомъ оперномъ театрѣ", написанныя Мане, „Фойе балета" Дегаза представляютъ изъ себя образцы живой композиціи съ сильнымъ движеніемъ, въ маленькихъ размѣрахъ. „Садъ Le moulin de la Galette" Ренуара ни въ чемъ не уступаетъ имъ. Только такая сложная натура была способна отдаться чистымъ грезамъ симфониста красокъ, углубившись также и въ выраженіе современности, и не растерявшись въ этихъ уклоненіяхъ отъ обычнаго пріема. Эта способность, можетъ быть, и служитъ причиной того замѣшательства, которое часто выказывали критики въ отношеніи произведеній Ренуара, какъ и относительно Мане, не будучи въ состояніи примирить ученика Гойи, съ живописцемъ синяго и оранжеваго въ *Аржантейли*. Критика дѣйствительно прилагается только къ людямъ опредѣленнаго направленія. Клодъ Моне, Дегазъ, Писарро подвизались въ одномъ направленіи, и къ нимъ примѣняли подходящіе шаблонные пріемы. Но Ренуаръ обезкуражилъ цѣнителей сложностью своей пытливой натуры, они не знали, на чемъ его поймать; то же самое мы видѣли въ отношеніи Бенара, художника болѣе новаго поколѣнія. Слѣдуетъ мысленно перенестись къ тому сильному смущенію критиковъ искусства въ отдаленную уже, героическую эпоху импрессіонизма, чтобы объяснить себѣ нерѣшительность мнѣній. Картины Дегаза или Моне заключаютъ въ себѣ цѣликомъ ихъ авторовъ, но произведеніе Ренуара никогда не содержитъ въ себѣ всего Ренуара. Между „Купальщицами" и „Концомъ завтрака", или „Ложей", кажется, нѣтъ никакой точки соприкосновенія ни въ техникѣ, ни въ стилѣ, ни въ чувствѣ, и между тѣмъ одинъ и тотъ же человѣкъ создалъ ихъ, и никто другой не могъ бы ихъ создать, это уже доказываетъ, что между ними существуетъ тайная связь. Два крайне индивидуальныхъ произведенія никогда не могутъ быть вполнѣ несходными, потому что для созданія ихъ требовались способности высшей логики, синтетической и единой, дѣло критики добраться до этой логики, исходя

изъ этихъ несходствъ, въ чемъ и заключается ея задача. Но подобные анализы не могли достичь цѣли въ спѣшныхъ журнальныхъ статьяхъ, отвѣчавшихъ на не менѣе спѣшную желчную критику въ такое время, когда статьи Зола, симпатизировавшiя Мане, подняли такой шумъ, что ему навязали товарища-сотрудника дiаметрально противоположныхъ убѣжденій. Не болѣе удачными могли быть эти разборы и въ ближайшее время; пусть вспомнятъ горячій протестъ, угрозы въ увольненiи нѣкоторыхъ профессоровъ школы, во время офицiальнаго принятiя завѣщанiя Кальеботта „за то, что они вводили въ музеи произведенiя, представляющiя полное отрицанiе того, чему они обязаны были учить". Надо дать заглохнуть отголоскамъ такого неистовства, чтобы стала возможной безпристрастная критика, которая бы, разсматривая явленiя съ необходимаго разстоянiя, отказалась отъ восхваленій и осужденiя и поднялась до вѣрнаго пониманiя.

Ренуаръ могъ одновременно писать своихъ примитивныхъ „Купальщицъ" и существа нашего времени, потому что искалъ въ нихъ одни и тѣ же элементы,—ласку свѣта, избытокъ жизненной энергiи, первобытныя чувства, живописныя стороны, сообразуясь со своей постоянной способностью поэтизированiя, которую въ изображенiи современнаго онъ сумѣлъ примѣшать къ своимъ повседневнымъ наблюденiямъ; все это характерно для Ренуара. Мане въ своихъ реальныхъ наблюденiяхъ никогда не допускалъ преднамѣренной идеализацiи, кромѣ той, которая вытекаетъ изъ самихъ красокъ. Это былъ реалистъ, человѣкъ крайне интеллигентный и остроумный, разсматривавшій жизнь подъ тѣмъ же угломъ, какъ Гонкуры и Зола, но скорѣе съ горечью и тонкостью первыхъ, чѣмъ съ мощью сжатыхъ обобщеній послѣдняго. „Прилавокъ въ Фоли-Бержеръ", „Аржантейль", „Нана", „У отца Латюиль", „Катокъ"—вотъ страницы, вырванныя изъ импрессiонистическихъ романовъ Гонкуровъ. Это та же забота о реальности рѣзко выраженной, но несмотря на это облагороженной утонченнымъ взглядомъ аристократа, потому что Мане былъ имъ съ головы до конца своей кисти, и всѣ его произведенiя необыкновенно благородны. Колоритъ у Мане таковъ, что могъ бы придать легкость и стильность самымъ тяжелымъ сюжетамъ, оставаясь точнымъ и не прикрашивая ничего. Извѣстнымъ употребленiемъ чернаго и сѣраго, ему присущихъ и вовсе не заимствованныхъ у Веласкеза и Коро, нѣкоторымъ подчеркиванiемъ существеннаго ему удалось, выражая дѣйствительность, избѣгнуть подражанiя ей. „Прилавокъ въ Фоли-Бержеръ" прежде всего не портретъ вульгарной продавщицы, а великолѣпная симфонiя золотистыхъ тоновъ, съ этимъ фономъ зеркалъ, отражаю-

щихъ освѣщенный хрустальными люстрами залъ, съ могуче написанной мертвой натурой перваго плана. Львиный коготь мастера живописца коснулся всего этого. Подобно Гонкурамъ и такъ же, какъ позже рѣшительно сдѣлалъ это Поль Адамъ въ нѣкоторыхъ изъ своихъ первыхъ романовъ, Мане схватилъ декоративную сторону современныхъ удовольствій, ихъ блестящую искусственность и никогда не пренебрегалъ случаемъ воспользоваться ей, инстинктивно любя пышность. Онъ отыскивалъ характеръ въ блескѣ и не былъ склоненъ къ пессимизму въ правдѣ. Дегазъ, напротивъ, умышленно придерживается сѣраго въ своихъ произведеніяхъ изъ современной жизни, которыя зародились въ умѣ ироническомъ и жесткомъ, находящемъ удовольствіе въ воспроизведеніи документовъ уродства и нервоза, наружно выказывая холодное безпристрастіе, не впадая въ утрировку, доходящую до карикатуры, но тая въ глубинѣ души опредѣленное отношеніе къ изображаемому явленію. Даже въ своей серіи танцовщицъ, гдѣ его вкусъ великаго колориста, отказавшись отъ сѣрыхъ тоновъ, находитъ наслажденіе въ созданіи великолѣпныхъ золотыхъ и розовыхъ гармоній, онъ не упустилъ случая написать фигуру танцовщицы такой, какъ она есть, выказавъ взглядъ на жизнь такой же мрачно разочарованный, какъ у Гюисманса, и такой же идеалистическій, какъ у Малларме. И этотъ идеалистическій взглядъ преобладаетъ въ реальныхъ пейзажахъ, представляющихъ чистое сочетаніе гармоній, которые Дегазъ написалъ въ эти послѣдніе года.

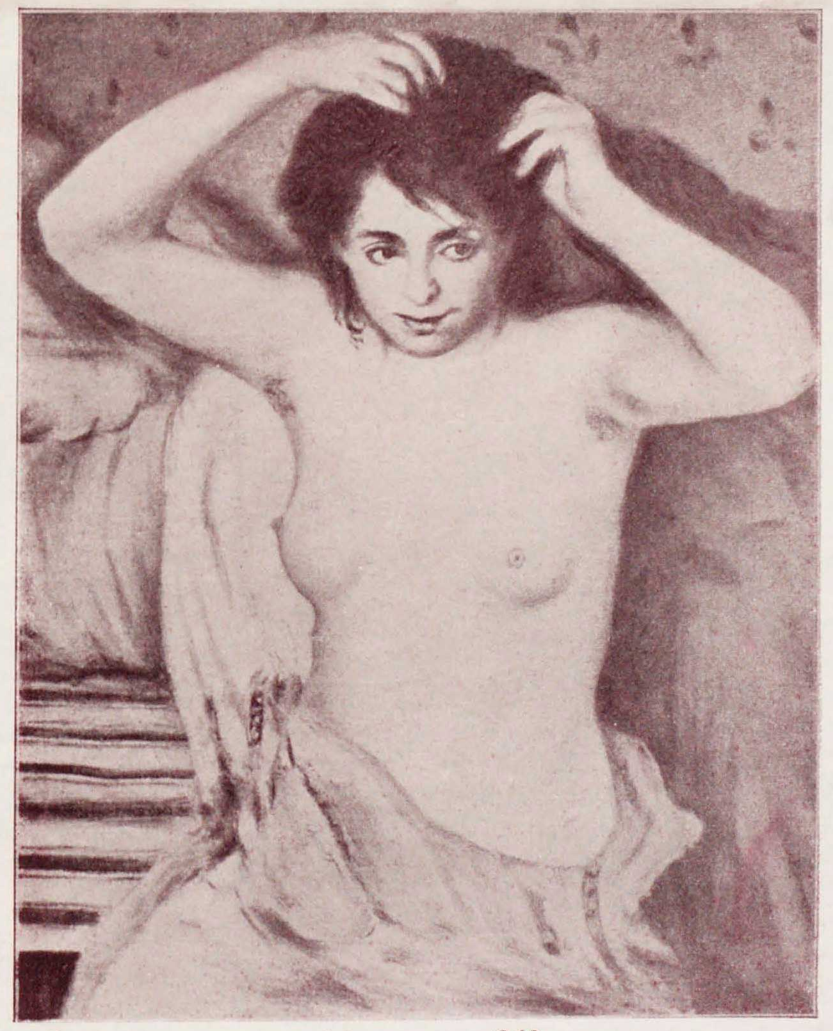
Но реализмъ Ренуара является очень непохожимъ на реализмъ Дегаза и даже на реализмъ Мане. Дегазъ интересуется своей эпохой съ критической точки зрѣнія, но онъ не любитъ ее, онъ смотритъ на нее съ хладнокровіемъ физіолога. Мане любитъ ее и открываетъ въ ней красоты. Ренуаръ видитъ все глазами поэта. Сравнимъ, напримѣръ, смыслъ картины „У отца Латюиль“ и „Le moulin de la Galette“. Содержаніе первой чисто-психологическое. Подозрительный человѣкъ, наклоняюшій голову, съ прядью волосъ, висящей на щекѣ, съ черезчуръ короткой шеей, стараясь соблазнить взглядомъ нерѣшительную гризетку,—живой портретъ Жюпильона въ „Жермини Ласерте“. Эта голова останется безусловнымъ документомъ щеголя низшихъ слоевъ, какимъ онъ былъ во времена второй имперіи. Но этотъ типъ правдивъ и не шаржированъ. Дегазъ создалъ бы изъ него воплощенный образъ пороковъ и наглости сводника, соединивъ въ немъ черты двадцати альфонсовъ. Среди публики на балу въ „Moulin de la Galette“ находятся, конечно, личности подобной же стоимости, а также и профессіональныя проститутки, такъ какъ мѣсто это никогда не было болѣе невиннымъ, чѣмъ въ

настоящее время. Но Ренуаръ, если и замѣтилъ эту сторону, не выразилъ ее. Его танцоры и танцорки правдивы въ своихъ позахъ, но лица у нихъ простыя и веселыя, не вызывающія никакого чувства горечи или ироніи у художника. Онъ пришелъ сюда не какъ психологъ или романистъ, онъ пришелъ какъ живописецъ. Онъ только видѣлъ общую картину сада, съ воскреснымъ весельемъ Парижа, полутѣнь, пронизанную солнечными лучами, сверкающими въ листвѣ, играющими на стволахъ деревьевъ, на столахъ, на фарфоровыхъ шарахъ, на фигурахъ, на землѣ, на лицахъ, онъ видѣлъ пеструю толпу, несущуюся въ вихрѣ вальса; тутъ — краски, шумъ, смѣхъ, крикъ, чоканье стакановъ, жаркая атмосфера, поэма жизни, веселья и молодости этихъ людей, на одинъ день освобожденныхъ отъ работы въ мастерскихъ, отъ заботъ, отъ болѣзней, отъ ссоръ; онъ видѣлъ поэму, которую позже симфонизировалъ Густавъ Шарпантье. И мечта художника, написавшаго „Купальщицъ", невзирая ни на что возродилась въ изящной граціи гризетки перваго плана, въ арабескахъ линій, въ изумительной соразмѣрности композиціи, въ пестротѣ солнечныхъ пятенъ, ослѣпляющихъ насъ, когда мы подходимъ къ картинѣ. Войдемъ въ залу Люксембургскаго музея, подойдемъ прямо къ ней: уже съ порога мы знаемъ, что въ ней заключается гимнъ свѣту, гимнъ радости и что поэтъ преобразилъ правду. Эти шляпы изъ золотистой соломы, на которыхъ играетъ прямой свѣтъ, развѣ это тѣ, что сто́ятъ въ дѣйствительности пятьдесятъ су? Эти синіе пиджаки, развѣ это тѣ, что покупаются готовыми за девятнадцать франковъ въ какомъ-нибудь общедоступномъ магазинѣ? Не сапфиры ли это, ласкаемые мягкимъ отблескомъ бирюзы? Платье гризетки дѣйствительно имѣетъ такой покрой и сшито изъ такой матеріи, но развѣ въ дѣйствительности оно такъ прекрасно? Мы не замѣтили слѣдующаго: въ реализмѣ этомъ заключается волшебство; мечтатель, явившійся на балъ, не былъ занятъ исканіями Мане и Гонкуровъ, онъ пришелъ не для изученія пороковъ низшихъ слоевъ общества, подобно Дегазу, онъ пришелъ съ самымъ простодушнымъ намѣреніемъ побродить, повинуясь своей внутренней мечтѣ, находя жизнь прекрасной, солнце красивымъ, радость законной, и такъ какъ душа его была полна золота, то онъ оставилъ слѣды его на всемъ, что видѣлъ.

Изучимъ другія картины. „Завтракъ лодочниковъ", — вотъ сюжетъ, который мы сто разъ видѣли исполненнымъ въ безчисленныхъ варіаціяхъ, какъ напримѣръ, въ видѣ пирушки, послѣ сельской свадьбы, на вольномъ воздухѣ. Одни нашли предлогъ изобразить при этомъ бѣлую скатерть среди освѣщенной солнцемъ зелени, другіе — случай для изученія народныхъ типовъ, и не было ни одного са-



О. Ренуаръ. 22 Терраса.



О. Ренуаръ. 23 ил Женщина за туалетомъ.

лона въ теченіе двадцати пяти лѣтъ, въ которомъ бы мы не нашли двухъ-трехъ картинъ въ этомъ родѣ. Между тѣмъ ни одна изъ нихъ не похожа на картину Ренуара; всѣ представляютъ изъ себя увеличенныя, обыденныя виньетки, которыя даже трудно запоминаются. Онъ одинъ сумѣлъ избѣгнуть банальности и поднять свое произведеніе до высокаго стиля, потому что его исканіе красочныхъ симфоній постоянно, потому что онъ держался на одинаковомъ разстояніи отъ реализма и отъ психологіи. Это прекрасное произведеніе можно видѣть въ частномъ помѣщеніи Дюрана-Рюэля, который пріобрѣталъ лучшія работы своихъ друзей-живописцевъ, и для которыхъ онъ дѣйствительно былъ столько же другомъ, сколько торговцемъ картинъ. И въ свѣтломъ музеѣ, устроенномъ имъ въ своемъ помѣщеніи, гдѣ собраны главныя произведенія импрессіонизма, „Завтракъ лодочниковъ" представляется, какъ большая поэма счастья, веселой молодости, шумной рѣзвости, неимовѣрно далекая отъ анекдота, но вмѣстѣ съ тѣмъ строго правдивая въ подробностяхъ. Тутъ нѣтъ ни одного условнаго или облагороженнаго жеста, никакой попытки искусственной группировки; великолѣпіемъ тона, богатствомъ всей красочной массы, мастерскимъ исполненіемъ, очарованіемъ самой живописи сцена изъ современной жизни доведена до высоты большой живописи. Какой мягкій блескъ, какое сладострастное награможденіе красокъ, сколько жара и увѣренности въ исполненіи этого уставленнаго серебромъ и хрусталемъ стола, какое откровеніе — эта трепетная грація молодой женщины поднявшей голову растрепанной маленькой собачки къ своему озаренному смѣхомъ лицу! Никогда еще не было написано ничего болѣе свободнаго, болѣе естественнаго, болѣе французскаго!

Если мы перейдемъ къ „Маленькимъ дѣвочкамъ за роялемъ", фигурирующимъ въ Люксембургскомъ музеѣ (имѣющееся повтореніе этой картины мы считаемъ болѣе удачнымъ), то найдемъ въ нихъ снова характерное направленіе Ренуара, и на этотъ разъ смѣшеніе его различныхъ манеръ. Рисунокъ въ этой картинѣ въ одно и то же время и неискусный, и граціозный: художникъ здѣсь всѣмъ пожертвовалъ въ пользу передачи движенія. Поза сидящей дѣвочки съ ея очаровательной гримассой, вызванной вниманіемъ, съ которымъ она углубилась въ игру, а также и подруги, нагнувшейся надъ ней, представляетъ изъ себя нѣчто удивительно красивое и дѣтски правдивое, несмотря на нѣкоторую принужденность, вытекающую однако изъ самого смысла композиціи. Мы нерѣдко замѣчали, чему картина эта служитъ любопытнымъ примѣромъ, что недочеты въ рисункѣ Ренуара, дававшаго не разъ образцы великолѣпнаго рисунка, — результатъ его фантазіи, вдохновляющейся прежде всего

красками. Замѣтимъ, что недостатки его никогда не вредятъ его достоинствамъ, напротивъ того, еще нѣсколько подчеркивая впечатлѣніе общаго. Никогда, напримѣръ, онъ не нарисуетъ слишкомъ сухо голую фигуру полной блондинки, и никогда слишкомъ расплывчатый рисунокъ не портитъ у него впечатлѣнія фигуры тонкой: погрѣшности, которыя академикъ объяснилъ бы недостаткомъ знаній, всѣ вытекаютъ изъ стремленія художника подчеркнуть общій характеръ произведенія и рѣшимости пожертвовать анатомическимъ рисункомъ въ пользу рисунка движенія, что и чувствуется въ „Маленькихъ дѣвочкахъ за роялемъ". Что касается колорита этой картины, то онъ какой-то странный. Ренуаръ разыгрываетъ его въ почти ложныхъ гармоніяхъ: рояль изъ палисандроваго дерева, покрытаго жилками, — лиловый, почти цвѣта черной смородины, и этотъ цвѣтъ вмѣстѣ съ лимоннымъ, ярко-зеленымъ и турецкимъ розовымъ проходятъ по всей картинѣ; волосы сидящей дѣвочки золотисто-желтые, меблировка гостиной, наполовину скрытая на фонѣ драпировкой, выдержана въ какомъ-то кричащемъ восточномъ вкусѣ. Все въ общемъ даетъ впечатлѣніе конфетъ, кремовъ, нуги и засахареннаго миндаля и вмѣстѣ съ тѣмъ не безвкусно, благодаря дѣйствительно талантливому упорству капризнаго колориста. Всѣ эти тона въ отдѣльности противны, но они игриво группируются вокругъ цѣвочекъ, въ полномъ соотвѣтствіи съ ихъ болтовней, ихъ гримасками, ихъ ленточками, ихъ душой. Видъ шерсти, который имѣютъ краски этой картины, точно на настоящемъ коврѣ или вышивкѣ, дѣлаютъ это произведеніе окончательно страннымъ, способнымъ очаровать или привести въ отчаяніе зрителя, смотря по устройству его глаза. Я знаю любителей искусства, на которыхъ эта гармонія разноцвѣтной шали, это сочетаніе зеленаго, желтаго и темно-краснаго, производитъ нестерпимое впечатлѣніе, другимъ же эта гармонія нравится. Ренуаръ часто возвращался къ ней въ своихъ послѣднихъ этюдахъ дѣвочекъ, можетъ быть, заинтересованный чрезвычайной трудностью ея выполненія, или же просто потому, что онъ ее любитъ.

Въ „Ложѣ" по характеру производимаго ею очарованія и по ея стилю — меньше національнаго, французскаго. По исполненію это — произведеніе очень высокой марки. Какъ мы уже говорили, передъ нимъ невольно думаешь о кисти Рейнольдса. Роскошное, блѣдное и сосредоточенное лицо женщины напоминаетъ великаго англійскаго мастера: на этотъ разъ, необычно для Ренуара, это лицо таинственно. Ожерелье на открытой шеѣ, кружевная вставка на груди, рука — настоящія чудеса знанія и вкуса, которыя никто не превзойдетъ. Сарджентъ, Бенаръ съ тѣхъ поръ не создали ничего болѣе сильна-

го. Что касается мужчины во фракѣ, сидящаго въ глубинѣ ложи, то его бѣлый жилетъ, черный цвѣтъ его фрака и рука въ бѣлой перчаткѣ могли бы одни создать славу живописцу. Мы находимъ вполнѣ естественнымъ, что господинъ этотъ поднимаетъ къ глазамъ бинокль, но трудно себѣ представить, какой шумъ вызвалъ этотъ, кажется, вполнѣ нормальный у человѣка, сидящаго въ ложѣ, жестъ. Спрятать лицо за биноклемъ (впослѣдствіи будутъ смѣяться надъ этимъ) — казалось непростительной дерзостью. Я слышалъ мнѣніе одного стараго живописца, обремененнаго годами и увѣшаннаго медалями, что если художникъ спряталъ такимъ образомъ лицо фигуры, то это потому, что онъ не сумѣлъ написать его. Мы полагаемъ, что этотъ почтенный господинъ самъ не обладалъ достаточнымъ знаніемъ рисунка, чтобы понять, что несравненно легче нарисовать голову, чѣмъ, помѣстивъ передъ ней бинокль, сохранить при этомъ правильное положеніе и размѣръ предмета, помѣстить его какъ разъ куда слѣдуетъ, давая возможность видѣть остальную часть головы, сдѣлать жестъ понятнымъ и соотвѣтствующимъ общему впечатлѣнію картины. Много подобнаго говорили и по адресу Мане. Ложа, задуманная въ потушенной гармоніи, выдержанная въ горячемъ полутонѣ, представляетъ собой квинтъ-эссенцію изящества и произведеніе высокаго стиля, проникнутое самымъ изысканнымъ благородствомъ, характернымъ для цѣлаго класса, вызывающимъ передъ нами картину великосвѣтской жизни во времена второй имперіи.

Наконецъ перейдемъ къ картинамъ, показывающимъ Ренуара въ роли интимиста, какъ „Спящая женщина, держащая кошку". „Первый шагъ", какъ всевозможные этюды дѣтей, „Терраса", два панно „Танцы". „Спящая женщина" изображаетъ крестьянку въ синемъ передникѣ, въ полосатыхъ чулкахъ и деревянныхъ башмакахъ. Грубая соломенная шляпа бросаетъ тѣнь на ея румяное лицо, руки у нея голыя, могуче поднимается ея открытая шея. Она спитъ въ наивной увѣренности и на колѣняхъ ея спитъ, и словно дышитъ въ тактъ ей пестрая кошка. Въ этомъ произведеніи опять обнаруживается вся прелесть искренности Ренуара и его опоэтизированный реализмъ, правдивый по безукоризненной естественности позъ, поэтичный по тонкому распредѣленію розоваго и синяго, по оригинальности нѣжныхъ гармоній. Эти синія краски камеевъ мы видѣли у Буше, Натуара, и у Ларжильера въ Луврѣ, и у Франсуазы Дюпаркъ въ провансальской коллекціи, въ которой насъ плѣняютъ чарующія картины этой такъ мало извѣстной художницы. Этимъ розовымъ стоитъ только дать названіе „цвѣта бедра смущенной нимфы", чтобъ найти ихъ у Фрагонара. „Терраса", одна изъ красивѣйшихъ вещей,

написанныхъ Ренуаромъ, выдержана въ гармоніи, которая уже буквально можетъ быть названа импрессіонистической. Двое дѣтей выдѣляются на фонѣ осенняго, сырого пейзажа предмѣстій Парижа; сквозь лишенныя листвы деревья сада, между послѣдними свернувшимися листьями, виднѣется рѣчка, по которой скользитъ лодка. Младшій изъ дѣтей еще—безсознательное существо; старшая дѣвочка держитъ его почти какъ игрушку, ея смѣющееся личико съ усталыми глазами, заставляющими предвидѣть жизнь женщины, гармонія вишневаго цвѣта ея корсажа и шляпы поютъ веселую пѣснь на фонѣ монотонно золотистыхъ оттѣнковъ осени.

„Первый шагъ", исполненный пестрой и трепетной манерой, къ которой мастеръ часто возвращался,—лучшій изъ его дѣтскихъ этюдовъ. Онъ изобразилъ молодую мать серьезной, а мальчуганъ, котораго она придерживаетъ вытянутыми руками, приподнявъ рубашонку, нерѣшительно протянулъ впередъ голую ножку. Прелестная, свѣтлая картина! удивительно удачная по колориту, глубоко правдивая, лишній разъ выказывающая достоинства опоэтизированнаго реализма этого непосредственнаго живописца, живущаго первобытными чувствами, чуждаго декадентскихъ исканій и слишкомъ замысловатой идейности. Дѣти, прекрасно написанныя Эженомъ Карріеромъ, уже подавлены тяжестью мрачной общественной мысли; ихъ прозрачные черепа уже даютъ возможность видѣть мысль, работу мозгового механизма, и существа эти, стремящіяся мечтать, столько же будятъ въ васъ представленія о мечтахъ, какъ лица стариковъ. Дѣти въ изображеніи Ренуара, такъ же какъ и его „Купальщицы",—счастливыя животныя. „Кромѣ чистоты античнаго животнаго", по выраженію Бодлера, ничто не улыбается этому великому художнику, разсѣянному и утонченному, но это проявляется въ немъ еще болѣе стихійно. Его дѣти сродни тѣмъ, которыхъ изобразила, въ очаровательной серіи, Берта Моризо, эта исключительная женщина, обаятельная акварелистка, имя которой будетъ причислено къ самымъ почетнымъ, безсмертнымъ именамъ импрессіонизма. Среди заслугъ этого искусства, такъ несправедливо, такъ непонятно окрещеннаго именами варварскаго и декадентскаго, не послѣднее мѣсто займетъ этотъ возвратъ къ простымъ сюжетамъ, это чисто-французское отрицаніе миѳологическихъ, римскихъ и гомеровскихъ сценъ, легендъ, излюбленныхъ академизмомъ, въ пользу наименѣе символическихъ сюжетовъ живописи, какъ купальщицы, дѣти, матери, сцены изъ повседневной жизни. Монтичелли, предвѣстникъ и современникъ этой славной группы, также осмѣянный, не шелъ дальше въ выборѣ своихъ сюжетовъ: писалъ ли онъ сборище разряженныхъ женщинъ въ какомъ-нибудь паркѣ, группу поварятъ на кухнѣ, всегда съ одина-

ковымъ благородствомъ онъ показывалъ себя потомкомъ Ватто и Шардена, имена которыхъ рѣдко произносились Школой Изящныхъ Искусствъ. И уже по тому, что онъ подчинялъ свое творчество этой инстинктивной простотѣ, Ренуаръ—великій живописецъ.

Конечно, было бы несправедливо совершенно отрицать идейную живопись, подарившую столько чудесъ искусству, но не менѣе несправедливо упрекать импрессіонизмъ въ томъ, что онъ идейнымъ искусствомъ не интересовался. Мы уже достаточно испытали опасность критики, построенной на упрекахъ одного движенія въ томъ, что оно не заключаетъ въ себѣ качествъ другихъ движеній, сохраняя при этомъ свои собственныя; мы отбросили идею абсолютной красоты, подраздѣленной на извѣстное число условій-программъ, къ совокуппости которыхъ направляся бы путь послѣдователей эклектизма. Мы пробовали разсмотрѣть дѣятельность Ренуара, сближая ее временами съ дѣятельностью его друзей, а иногда и его французскихъ предковъ, ссылаться на которыхъ онъ имѣетъ полное право. Изъ обзора всей солидной массы произведеній Ренуара получаешь впечатлѣніе, что онъ, вѣроятно,—самый видный представитель движенія, которое должно составить гордость нашей расы. Ренуаръ пейзажистъ, живописецъ цвѣтовъ, нагихъ фигуръ, дѣтей, сценъ изъ современной жизни, портретовъ, заслужилъ благодарное уваженіе своей страны за изумительное упорство своего труда, оригинальность своего міросозерцанія, за то, что въ немъ соединились фундаментальные дары его искусства.

Вовсе не желая писать ему панегирикъ, мы не задумываясь говорили о его недостаткахъ, и было бы странно съ нашей стороны дѣлать видъ, будто мы вѣримъ, что какой бы то ни было творецъ лишенъ ихъ. Но надо бы прійти къ соглашенію относительно точнаго опредѣленія недостатковъ и дѣлать различіе между тѣми, которые нарушаютъ намѣренія автора, и тѣми, которые выражаютъ его съ явнымъ преувеличеніемъ,—между недостатками, свойственными посредственности, и недостатками, происходящими отъ избытка силъ. Во всякомъ случаѣ Ренуаръ обладаетъ недостатками лишь послѣдняго рода и раздѣляетъ ихъ со всѣми импрессіонистами. Критиковать его—все равно, что критиковать самый импрессіонизмъ.

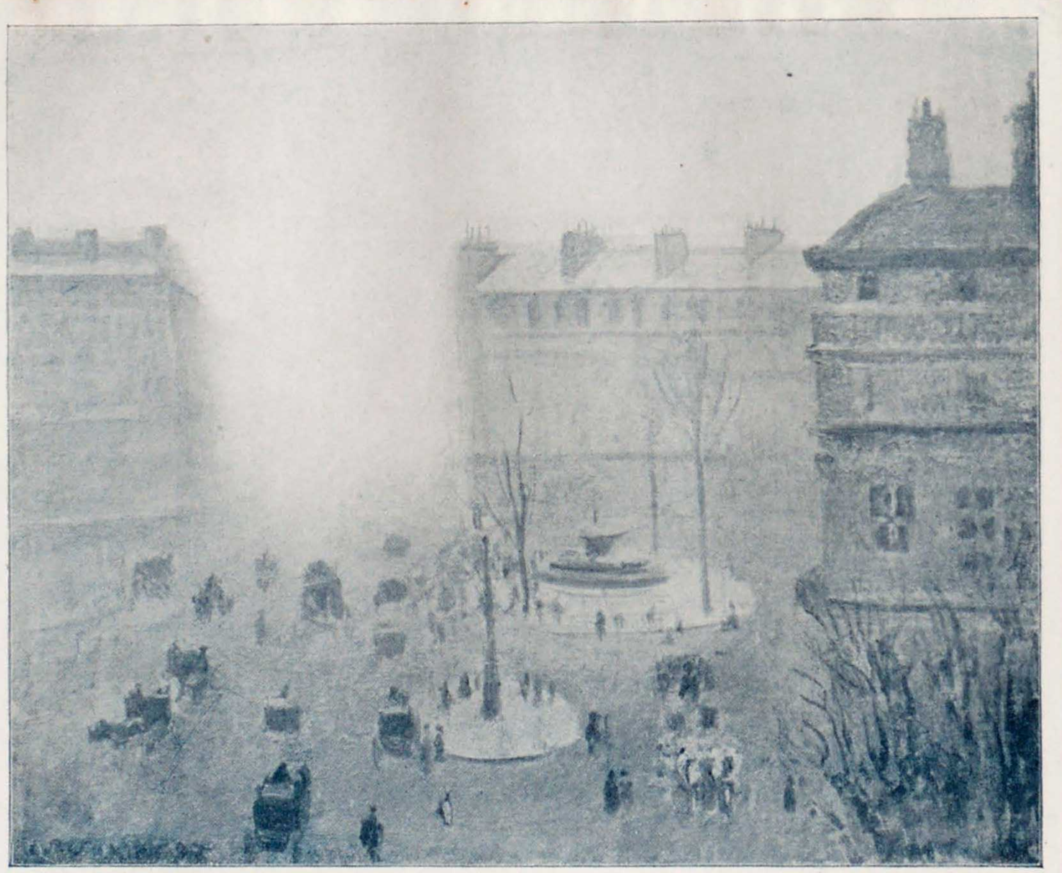
Мнѣ нѣсколько разъ приходилось упоминать имя Малларме въ этомъ разборѣ. Дѣйствительно, Ренуаръ близко соприкасался съ нѣкоторыми сторонами этого неподражаемаго ума, одинаково съ нимъ плохо оцѣненнаго. Для тѣхъ, кто зналъ и любилъ автора *Полдня фавна*, нимфы котораго представляютъ изъ себя „женщинъ Ренуара", его связь съ истинно французскими мастерами, его горячее влеченіе къ XVIII столѣтію, къ веселому и простодушному пантеизму, рядомъ съ отвлеченными грезами, гегеліанскими гармоніями,

возбуждавшими его мысль эстетика, составляютъ непреложную истину. *Купальщицы* Ренуара блуждаютъ въ нѣкоторыхъ поэмахъ Малларме, какъ танцовщицы Дегаза, подъ ритмъ нѣкоторыхъ его фразъ, и, по мѣрѣ того какъ мнимыя туманности Малларме разсѣиваются при свѣтѣ безпристрастной критики, пришедшей въ себя послѣ прошлогоднихъ несправедливостей, становится понятнымъ, почему этотъ писатель такъ же, какъ Зола и еще болѣе, чѣмъ Гонкуры, — другъ и защитникъ импрессіонистовъ.

Писателямъ новаго поколѣнія Мане кажется немного жесткимъ, рѣзкимъ, непосредственнымъ,—художникомъ, слишкомъ ограничившимъ себя кусками живописи, лишеннымъ таинственности и очарованія, слишкомъ крайнимъ реалистомъ, рядомъ съ ихъ требованіями отъ искусства, слишкомъ тѣсно связаннымъ съ своей эпохой и своими друзьями-литераторами. Дегазъ пугаетъ и огорчаетъ ихъ своимъ ироническимъ взглядомъ, своимъ грустнымъ и безпощаднымъ анализомъ сатирика. Моне ослѣпляетъ ихъ, но его великолѣпіе какъ будто уже начинаетъ казаться имъ слишкомъ наружнымъ, а процессъ, при помощи котораго онъ возсоздаетъ поразившія его видѣнія,—слишкомъ очевиднымъ. Скорѣе всего въ отношеніи Ренуара они сохранятъ симпатіи, потому что онъ—лирикъ, потому что онъ порхаетъ съ одного предмета на другой, потому что онъ многообразенъ и тонокъ. Есть въ произведеніяхъ Ренуара куски такіе же прекрасные, какъ у другихъ. Нѣкоторые его пейзажи особенно *Оранжерея* такъ же хороши по краскамъ, такой же оригинальной фактуры, такой же богатой гармоніи, какъ картины Клода Моне. Его нагія фигуры такъ же мастерски исполнены, какъ фигуры Мане, но въ нихъ вложено больше любви. Не достигая совершенства въ рисункѣ, которое мы видимъ въ нагихъ фигурахъ Дегаза, женщины Ренуара обладаютъ такой граціей и такимъ блескомъ, какихъ никогда не было у первыхъ. Если рѣдкіе его портреты мужчинъ блѣднѣютъ передъ портретами Дегаза и Мане, и если также портретъ Клода Моне—прекрасная вещь, то образы женщинъ Ренуара полны такого благородства и очарованія, какого Мане достигъ только въ „Евѣ Гонзалесъ". Также не было у Мане и той гибкости, той бархатистости, той игривой, нѣжной женственности, какъ у Ренуара въ портретѣ Жанны Самари. Композиціи, подобныя *Ложѣ*, *Завтраку лодочниковъ* и саду *Moulin de la Galette*, сто́ятъ лучшихъ композицій Мане и Дегаза если не съ точки зрѣнія внимательнаго наблюденія типовъ, то со стороны самой композиціи, размѣщенія фигуръ и неожиданности группировки. А цвѣты, написанные Ренуаромъ, эти сравнительно мало извѣстные цвѣты— одни изъ самыхъ красивыхъ, которые только можно гдѣ-либо ви-

дѣть. Неодинаковость достоинства произведеній Ренуара, можетъ быть, болѣе бросается въ глаза, чѣмъ у другихъ импрессіонистовъ. Импровизаторъ, инстинктивный, нервный, фантастичный, онъ болѣе подверженъ основательнымъ ошибкамъ; онъ менѣе разсудителенъ, нежели Мане, который, несмотря на всю свою смѣлость, былъ очень остороженъ, и особенно менѣе Дегаза, у котораго, я думаю, невозможно назвать ни одного плохого куска живописи, такъ какъ онъ—воплощенная логика. У Ренуара же были плохія вещи. Онъ—французъ, легкій, блестящій, онъ отдается увлеченію; но это совсѣмъ не то, что называется виртуозомъ, это—художникъ глубоко искренній и добросовѣстный.

Въ немъ говоритъ раса. Положительно трудно понять, почему подобный колористъ не понравился всѣмъ, не имѣлъ громкаго успѣха, несмотря на его страстное, свѣтлое, счастливое творчество, его гибкій талантъ, его обширныя знанія, никогда однако не дѣлавшія его работу тяжелой. Сдержанность въ отношеніи этого продолжателя Буше и Фрагонара со стороны людей, протестовавшихъ во имя Франціи, объясняется лишь вопросами, связанными со школой и эпохой, и необходимостью отвѣчать на полемику, а также и поведеніемъ самого художника, который велъ тихую жизнь поэта, спокойно и съ нѣкоторымъ даже презрѣніемъ относился къ слагавшимся относительно него мнѣніямъ и удостоивалъ своимъ вниманіемъ исключительно живопись, единственное, что́ онъ любитъ великою любовью. Мане былъ бойцомъ, новаторомъ, борцомъ, его произведенія вызывали настоящій скандалъ въ Салонахъ, остраго языка его боялись и вся натура его подходила къ роли главы школы. Независимая критика занялась Клодомъ Моне и его пейзажами. Гордый пессимистъ, Дегазъ заперся и, потому что онъ закрылъ къ себѣ двери, не желая, чтобъ имъ занимались, людская молва, съ особеннымъ интересомъ относящаяся къ подобнымъ отшельникамъ, непремѣнно захотѣла узнать и его. Ренуаръ не старался быть на виду, но и не прятался; онъ писалъ такъ, какъ подсказывала ему его мечта, радостныя его произведенія расцвѣтали, а имя и личность творца ихъ не примѣшивалась къ окружавшему его друзей, широкой волной разливавшемуся шуму. Никто не раздувалъ Ренуара, но никто и не хоронилъ его. А теперь, очевидно по этой именно причинѣ, творчество его кажется намъ особенно свѣжимъ, молодымъ, не влекущимъ за собой воспоминаній о всевозможныхъ, писавшихся по поводу него комментаріяхъ и сарказмахъ, о разныхъ знаменитыхъ полемикахъ. Оно отражаетъ въ себѣ солнце, оно вызываетъ наше восхищеніе, оно—чистое, примитивное, животное, смѣющееся и нагое, какъ одна изъ созданныхъ Ренуаромъ купальщицъ.



К. Писарро. Avenue de l'Opéra.



VII.

Второстепенные художники импрессіонизма: Камиллъ Писарро, Альфредъ Сислей, Поль Сезаннъ, Берта Моризо, миссъ Мери Кессеттъ, Густавъ Кальеботтъ, Альбертъ Лебуръ, Эженъ Буденъ.

VII.

Мане, Дегазъ, Моне и Ренуаръ,—вотъ знаменитый квартетъ мастеровъ импрессіонизма. Теперь намъ предстоитъ перейти къ нѣсколькимъ художникамъ, работавшимъ рядомъ съ ними, которые не могутъ считаться великими, но оставили намъ рядъ прекрасныхъ произведеній.

Самая выдающаяся изъ этихъ личностей, конечно, Камиллъ Писарро [1]). Онъ писалъ, придерживаясь очень благоразумныхъ, даже немного робкихъ теорій, пока примѣръ Мане не толкнулъ его на дорогу импрессіонизма, которому онъ и остался до конца вѣренъ. Писарро былъ чрезвычайно плодовитымъ. Его произведенія состоятъ изъ пейзажей, крестьянскихъ сценъ и изъ этюдовъ улицъ и рынковъ. Первые его пейзажи написаны въ манерѣ Коро, но выдержаны въ блѣдномъ палевомъ тонѣ, обширныя нивы пшеницы, освѣщенные солнцемъ лѣса, небо, покрытое кучевыми облаками, нѣжный свѣтъ, вотъ мотивы его прелестныхъ картинъ, основательнаго классическаго достоинства. Позже художникъ принялъ манеру раздѣленія тоновъ и извлекъ изъ нея нѣсколько удачныхъ эффектовъ. Его сцены жатвъ и базаровъ полны свѣта и жизни. Фигуры напоминаютъ Милле: онѣ доказываютъ высокія качества искренняго наблюденія и принадлежатъ человѣку, глубоко любящему сельскую жизнь. Писарро отличался умѣньемъ группировать людей, вѣрно схватывать ихъ позы, передавать пестроту толпы при солнечномъ освѣщеніи. Нѣкоторые вѣера у Писарро останутся восхитительными капризными пятнами свѣжей краски; но въ этой плѣнительной, живой и свѣтлой живописи не слѣдуетъ искать психологическихъ качествъ, глубокаго чувства, ширзайм понятаго силуэта пейзажа, проникновенія въ душу неясную и мрачную людей, привязанныхъ къ землѣ, изученіе которыхъ доставило благородную славу Милле. Въ то время, когда въ 1885 году,

[1]) Родился въ Сенъ-Томасѣ, въ Вестъ-Индіи, 10 іюля 1830; умеръ въ Парижѣ 13 ноября 1903 года.

нео-импрессіонисты, изученіе которыхъ намъ еще предстоитъ, изобрѣли пуантиллистическую технику, Писарро испробовалъ ее и удачно примѣнялъ въ своихъ работахъ.

Пользуясь этой техникой, онъ писалъ тогда картины въ нѣжныхъ зеленыхъ и синеватыхъ гармоніяхъ, передавая прозрачную влажную атмосферу французской деревни, особенно любимой имъ Нормандіи, гдѣ онъ жилъ и воздухъ которой онъ прекрасно изучилъ. Его работы не блещутъ красками; тонкія сочетанія, глубокое чувство интимности составляютъ всю ихъ цѣнность. Композиція скромная, даже удивляешься, видя, къ какимъ спорамъ привело это мирное искусство, лишенное всякой причудливости, искреннее и простое и по конценціи, и по исполненію, такъ что скорѣе можетъ показаться немного однообразнымъ и вялымъ, чѣмъ революціоннымъ. Изъ всѣхъ импрессіонистовъ именно Писарро обладалъ самымъ острымъ чутьемъ къ передачѣ семейной уютности въ пейзажѣ. Какого-нибудь домика или фруктоваго сада ему было достаточно для этого, и они не разстраивали, какъ у Моне, блестящей оркестровки свѣта.

Недавно въ серіи картинъ, изображающихъ виды Парижа (бульвары, улица Оперы), взятыхъ съ верхнихъ этажей, Писарро выказалъ рѣдкое умѣнье видѣть природу и рѣдкое знаніе. Эти холсты, можетъ быть, лучшіе и самые своеобразные изъ всѣхъ, подъ которыми онъ подписалъ свое имя. Перспектива, тона домовъ и толпы людей, солнечный свѣтъ и пелена дождя глубоко правдивы; ощущаешь во всемъ этомъ воздухъ, очарованіе и душу Парижа. О Писарро можно сказать, что онъ не былъ лишенъ ни одного изъ необходимыхъ въ его положеніи дарованій: это былъ знающій, продуктивный и честный художникъ. Но ему не хватало оригинальности: онъ всегда напоминаетъ тѣхъ, кому поклонялся и идеи которыхъ примѣнялъ смѣло и со вкусомъ. Вполнѣ вѣроятно, что его робкая натура немного способствовала тому, что онъ держался на второмъ планѣ. Неспособный, конечно, къ умышленному подражанію, этотъ прекрасный и трудолюбивый живописецъ не былъ одаренъ лучезарнымъ свѣтомъ генія своихъ друзей; но Писарро добился всего, что можетъ дать человѣку добросовѣстное изученіе, жажда правды и любовь къ своему искусству. Остальное—дѣло судьбы. Трудно встрѣтить человѣка, за свой характеръ и свою изумительную дѣятельность болѣе заслуживающаго уваженія и всякихъ похвалъ, чѣмъ Писарро. Доказательствомъ его безкорыстія и скромности является тотъ фактъ, что Писарро, уже сѣдой, съ почтеннымъ именемъ, имѣя за плечами тридцатипятилѣтній опытъ въ работѣ, не колеблясь принялъ технику пуантиллистовъ, бывшихъ моложе его, потому что она казалась ему лучше его собственной. Онъ остается если не

великимъ ходожникомъ, то по крайней мѣрѣ однимъ изъ интереснѣйшихъ сельскихъ пейзажистовъ нашего времени, съ вполнѣ ему присущимъ взглядомъ на крестьянскую жизнь, съ гармоническимъ соединеніемъ классицизма съ импрессіонизмомъ, который обезпечитъ его произведеніямъ одно изъ самыхъ почетныхъ мѣстъ.

Пейзажистъ Альфредъ Сислей [1]) представляетъ, можетъ быть, болѣе оригинальную личность. Онъ въ высшей степени обладалъ чувствомъ свѣта, и если у него не было могущества, мастерства и огня Клода Моне, то въ выраженіи нѣкоторыхъ комбинацій свѣта его все же можно поставить рядомъ съ Моне. Онъ былъ лишенъ декоративнаго чувства, придающаго такую внушительность пейзажамъ Моне, не видно въ его произведеніяхъ и того захватывающаго лирическаго толкованія природы, умѣющаго разсказать драму разъяренныхъ волнъ, тяжелый сонъ огромныхъ утесовъ, глубокое оцѣпенѣніе моря подъ лучами солнца. Но во всемъ, что касается мягкой природы Иль-де-Франса, тихихъ и свѣжихъ пейзажей, онъ достоенъ сравненія съ Клодомъ Моне. Онъ равенъ ему во многихъ картинахъ, у него такая же тонкость воспріятія, столько же вдохновенія въ исполненіи. Это—живописецъ большихъ синихъ рѣкъ, извивающихся, удаляясь къ горизонту, цвѣтущихъ фруктовыхъ садовъ, свѣтлыхъ холмовъ, по которымъ раскинулись деревушки съ красными крышами, это въ особенности живописецъ французскаго неба, которое онъ изображаетъ съ изумительной жизненностью и тонкостью. Онъ чувствуетъ прозрачность воздуха, и если такъ тѣсно сроднился съ импрессіонистической техникой, то все же мы ясно чувствуемъ, что онъ писалъ самобытно, что техника эта присуща его природѣ, а не усвоена имъ ради новизны. Сислей написалъ серію картинъ въ интересномъ селѣ „Море“, на опушкѣ лѣса Фонтенбло, гдѣ онъ и умеръ, и картины эти будутъ причислены къ самымъ очаровательнымъ пейзажамъ нашей эпохи. На выставкѣ 1900 года въ двухъ залахъ, предоставленныхъ произведеніямъ этой школы, мы имѣли возможность видѣть до двѣнадцати холстовъ Сислея: рядомъ съ прекраснѣйшими Ренуарами, Моне и Мане они сохраняли свое очарованіе и свой блескъ и ароматъ какой-то исключительной, присущей автору прелести и для многихъ критиковъ они послужили откровеніемъ дѣйствительныхъ достоинствъ этого художника, котораго они до тѣхъ поръ считали только недурнымъ колористомъ, относительнаго достоинства.

Поль Сезаннъ [2]), неизвѣстный публикѣ, оцѣненъ небольшой

---

[1]) Родился въ Парижѣ 30 октября 1839 года, умеръ въ Море 30 января 1869 года.

[2]) Родился въ 1839 г.

группой любителей. Это—живописецъ, живущій вдали отъ всего, въ Провансѣ: онъ слыветъ за человѣка, послужившаго моделью художника импрессіониста, описаннаго подъ именемъ Клода Лантье у Зола, въ его знаменитомъ романѣ L'oeuvre. Сезаннъ пишетъ пейзажи, сцены изъ крестьянскаго быта, мертвую натуру. Фигуры у него нескладныя, написаны въ грубыхъ и негармоническихъ красках, но пейзажи его имѣютъ значеніе, благодаря могучей простотѣ его пониманія натуры. Это почти картины примитива, ихъ любятъ молодые импрессіонисты за полное отсутствіе въ нихъ всякой *умѣлости*. Особенную прелесть находятъ въ грубой простотѣ и искренности тѣхъ произведеній, гдѣ Сезаннъ пользуется какъ разъ лишь только тѣмъ, что̀ необходимо для передачи его желаній. Мертвыя натуры его особенно интересны по чистому блеску ихъ красокъ, по смѣлости тональностей, по оригинальности нѣкоторыхъ оттѣнковъ, похожихъ на тона стариннаго фаянса. Сезаннъ, художникъ безъ всякой технической ловкости, сознательный, добросовѣстный живописецъ, усиленно стремящійся передать именно то, что онъ видитъ, и находившій иногда красоту въ этомъ усиленномъ и постоянномъ вниманіи. Онъ скорѣе напоминаетъ стараго готическаго ремесленника, нежели новѣйшаго живописца, на немъ пріятно отдохнуть, какъ на контрастѣ, въ сравненіи съ ошеломляющей виртуозностью столькихъ художниковъ.

Берта Моризо [1]) останется наиболѣе плѣнительной фигурой импрессіонизма. Она лучше всѣхъ сумѣла выразить женственность этого свѣтозарнаго и разнообразнаго, какъ игра алмаза, искусства. Сдѣлавшись женой Евгенія Мане, брата великаго живописца, она выставляла въ различныхъ частныхъ галлереяхъ, гдѣ можно было видѣть произведенія первыхъ импрессіонистовъ, и пріобрѣла такую же извѣстность своимъ талантомъ, какъ красотой своей. Когда Мане умеръ, она позаботилась объ увѣковѣченіи памяти его и его трудовъ и направила всѣ силы своего энергичнаго ума на то, чтобы способствовать правильной и окончательной оцѣнкѣ ихъ. Госпожа Мане несомнѣнно представляла изъ себя одинъ изъ прекраснѣйшихъ типовъ французской женщины конца XIX столѣтія. Послѣ ея преждевременной смерти осталось значительное число произведеній ея кисти. Это — этюды садовъ, молодыхъ дѣвушекъ, марины, мертвая натура, акварели самаго утонченнаго вкуса, полныя захватывающаго вдохновенія, сколько же благородныя, сколько неожиданныя по своему колориту. Правнучка Фрагонара, Берта Моризо, (мы обязаны сохранить за ней это имя, которымъ она всегда подписывалась,

---

[1]) 1841—1895.

изъ уваженія къ славному имени Мане), казалось, унаслѣдовала отъ своего знаменитаго предка французскую грацію, яркое изящество, легкость, искусную, неожиданно самобытную импровизацію. На ней, отразилось вліяніе Коро, Мане и Ренуара. Всѣ ея произведенія окутаны свѣтомъ, лазурью и солнцемъ; это конечно произведенія женщины, но съ несвойственной женщинѣ силой и смѣлостью мазка. Ея акварели особенно высокаго художественнаго достоинства: нѣсколькими цвѣтными нотами она вызываетъ впечатлѣніе неба, моря, глубины лѣса; все исполнено такъ мастерски смѣло, такъ фантастично и современно, что въ этой области нѣтъ и сейчасъ ничего подобнаго. Серія произведеній Берты Моризо дѣйствительно кажется букетомъ цвѣтовъ, блескъ котораго основанъ не на красотѣ красокъ, мягкихъ, сѣрыхъ и голубыхъ, а на абсолютно вѣрныхъ отношеніяхъ. Сто картинъ масляными красками и около трехсотъ акварелей свидѣтельствуютъ о перворазрядномъ талантѣ художницы. Нормандскій морской берегъ съ жемчужными небесами, съ бирюзовыми далями, нарядные цвѣтники Ниццы, фруктовые сады, увѣшанные плодами, дѣвочки въ бѣлыхъ платьяхъ и большихъ шляпахъ, украшенныхъ цвѣтами, молодыя женщины въ бальныхъ туалетахъ, цвѣты—вотъ излюбленныя темы этой художницы, представляющей собой настоящую музу импрессіонизма, друга Ренуара, Дегаза, Малларме.

Миссъ Мери Кессеттъ вполнѣ заслуженно можетъ быть поставлена рядомъ съ Моризо. Американка по происхожденію, она стала француженкой, благодаря постоянному участію на выставкахъ импрессіонистовъ. Она принадлежитъ къ числу тѣхъ очень рѣдкихъ художниковъ, которые пользовались совѣтами Дегаза, на ряду съ Фореномъ и Эрнестомъ Руаромъ. (Послѣдній, будучи самъ живописцемъ и сыномъ живописца и богатаго коллекціонера Анри Раура, женился на дочери Евгенія Мане, которая тоже пишетъ.) Миссъ Кессеттъ спеціализировалась на изученіи дѣтей, и она, можетъ быть, принадлежитъ къ числу современныхъ художниковъ, наиболѣе своеобразно понявшихъ и передавшихъ ихъ. Она значительная пастелистка, и нѣкоторыя ея пастели по смѣлости исполненія, по тонкости и блеску тоновъ стоятъ пастелей Мане и Дегаза. Десять лѣтъ тому назадъ миссъ Кессеттъ выставила серію изъ десяти цвѣтныхъ офортовъ, изображавшихъ матерей и дѣтей за туалетомъ: въ то время этотъ жанръ почти не разрабатывался, и миссъ Кессеттъ привела всѣхъ въ изумленіе смѣлостью, съ которой она преодолѣла самыя существенныя трудности. Не говоря о высокихъ достоинствахъ основательнаго рисунка, о вѣрныхъ отношеніяхъ и искусной передачѣ частей тѣла и матерій, мы наслаждаемся въ ея картинахъ еще глубокимъ чувствомъ дѣтской жизни, пониманіемъ ребяческихъ

жестовъ, свѣтлыхъ и безсознательныхъ взглядовъ и выраженіемъ любви у матерей. Эти произведенія полны чарующей правды, они плѣняютъ насъ искренностью и трезвостью взгляда художника на природу, удачнымъ выборомъ сюжетовъ. Миссъ Кессеттъ—живописецъ и психологъ маленькихъ дѣтей и молодыхъ матерей, которыхъ она любитъ изображать въ свѣжей зелени фруктовыхъ садовъ или на фонѣ матерій съ цвѣтами, въ уборныхъ, среди яркой бѣлизны бѣлья, среди тазовъ и фарфора, въ задушевной, веселой средѣ. Мы присоединимъ къ этимъ двумъ замѣчательнымъ женщинамъ еще художницу Еву Гонзалесъ, любимую ученицу Мане, написавшаго ея прекрасный портретъ. Ева Гонзалесъ была женой превосходнаго гравера Анри Герарда и преждевременно скончалась въ 1883 г., но все же дала возможность любоваться ея талантомъ пастелистки изумительной тонкости. Сначала она была ученицей Шаплена, но затѣмъ бросила эту слащавую живопись, чтобъ пріобрѣсти, подъ руководствомъ Мане, силу и ясность могучаго живописца *Аржантейля*, и, если бы смерть не прервала ея дѣятельности, она, конечно, заняла бы одно изъ видныхъ мѣстъ въ современномъ искусствѣ. Маленькая ея пастель въ Люксембургскомъ музеѣ показываетъ намъ въ авторѣ превосходнаго колориста.

Густавъ Кальеботтъ былъ другомъ импрессіонистовъ съ самаго начала ихъ дѣятельности. Онъ былъ богатъ, влюбленъ въ искусство, самъ былъ хорошимъ живописцемъ, но только какъ-то стушевался передъ своими товарищами. Его картина „Строгальщики паркета“ нѣкогда навлекла на себя градъ насмѣшекъ. Въ настоящее время она находится въ Люксембургскомъ музеѣ и кажется положительно неспособной вызывать такіе ожесточенные споры; но то, чтò теперь въ нашихъ глазахъ вполнѣ естественно, въ то время казалось безуміемъ. Эта картина представляетъ изъ себя перспективный этюдъ съ высокимъ горизонтомъ и даетъ интересное общее впечатлѣніе поднимающихся кверху линій пола, достаточное, чтобы вызвать удивленіе. Она выдержана въ скромныхъ сѣрыхъ тонахъ, залита тонко переданнымъ свѣтомъ, но въ общемъ мало интересна. Недавняя выставка (посмертная) картинъ Кальеботта показала, что этотъ любитель былъ непризнаннымъ живописцемъ: тамъ были особенно красивыя мертвыя натуры. Но до публики имя Кальеботта дошло положительно только благодаря скандалу и вызванной имъ полемикѣ. Когда художникъ умеръ, онъ оставилъ въ наслѣдство государству великолѣпную коллекцію предметовъ искусства и старинныхъ картинъ, а также коллекцію произведеній импрессіонистовъ, поставивъ условіемъ, чтобъ обѣ эти коллекціи были нераздѣльны. Онъ такимъ способомъ хотѣлъ навязать музеямъ произве-



А. Сислей. Снѣгъ. Колл. Дюрана-Рюэля.

денія своихъ друзей и отомстить за несправедливое невниманіе къ нимъ. Такъ какъ Лувръ непремѣнно хотѣлъ воспользоваться старинной частью завѣщанія, то правительство принуждено было принять его все цѣликомъ, несмотря на протестъ представителей академіи, возставшихъ противъ принятія части завѣщанія, заключавшей въ себѣ современныя произведенія. При этомъ обнаружилось, до какой степени могла дойти ненависть оффиціальныхъ художниковъ къ импрессіонистамъ. Группа академиковъ, профессоровъ Школы Изящныхъ Искусствъ, грозила министру, что они всѣ уйдутъ въ отставку. „Мы не можемъ", писали они въ газетахъ, „продолжать преподаваніе искусства, законы котораго, разумѣется, мы знаемъ, съ той минуты, когда правительство приметъ въ свои музеи—гдѣ ученики могутъ ихъ видѣть—произведенія, представляющія полное отрицаніе того, чему мы ихъ обучаемъ". Въ печати послѣ этого возникли страстные споры, но министръ вполнѣ разумно отвѣтилъ, что, плохъ ли, хорошъ ли импрессіонизмъ, но онъ возбудилъ уже къ себѣ вниманіе публики, а государство обязано принимать безпристрастно работы, являющіяся представителями извѣстнаго движенія въ искусствѣ: публика сама сумѣетъ разобраться; роль правительства не должна заключаться въ томъ, чтобы оказывать давленіе на общество, показывая ему живопись лишь извѣстнаго направленія. Правительство должно оставаться нейтральнымъ, предоставивъ исторіи судъ въ этомъ вопросѣ. Благодаря этому ловкому отвѣту академики—самымъ ярымъ изъ которыхъ былъ Жеромъ—рѣшились остаться на своихъ мѣстахъ. Подобный же инцидентъ, правда, менѣе шумный, но такой же странный—произошелъ во время принятія Люксембургскимъ музеемъ портрета матери Уистлера, шедевра, составляющаго теперь гордость музея, который ему сумѣла навязать группа писателей и любителей искусствъ. Трудно себѣ представить, до какой степени ярости доходятъ оффиціальные живописцы въ отрицаніи всѣхъ принциповъ новой живописи, и если бы это зависѣло только отъ нихъ, то они не только никогда не пустили бы ни въ салоны, ни въ музеи служителей новаго искусства, но даже постарались бы создать имъ славу сумасшедшихъ, что лишило бы ихъ совершенно возможности существовать своимъ трудомъ.

Противъ воли принявъ коллекцію Кольеботта, администрація сдѣлала все, что могла, чтобы помѣстить ее въ самыя невозможныя условія. Смотритель музея принужденъ былъ запихать картины въ маленькій, плохо освѣщенный залъ, гдѣ невозможно смотрѣть на нихъ съ необходимаго разстоянія, котораго требуетъ техника разложенныхъ тоновъ; оффиціальная оппозиція дошла до такой мелочности въ борьбѣ противъ этого новаго искусства, что Люксембург-

скому музею отказано было даже въ кредитѣ на рамы для картинъ коллекціи (такъ какъ нѣкоторыя картины были безъ рамъ) и пришлось рамы взять на подержаніе изъ запасного хранилища Лувра. Тѣмъ не менѣе коллекція остается прекрасной и интересной. Она не представляетъ импрессіонизма во всемъ его блескѣ, потому что картины, вошедшія въ ея составъ, были куплены Кольеботтомъ въ то время, когда друзья его еще далеко не достигли полнаго расцвѣта своихъ силъ. Но по крайней мѣрѣ мы находимъ въ коллекціи много прекрасныхъ произведеній. Ренуаръ чудесно представленъ тамъ однимъ изъ своихъ шедевровъ, садомъ „Moulin de la Galette", Дегазъ насчитываетъ семь прекрасныхъ пастелей, Моне—нѣсколько пейзажей высокаго стиля, Сислей и Писарро одни только представлены очень невыгодно. Также можно пожалѣть, что Мане фигурируетъ въ галлереѣ только однимъ этюдомъ своей первой темной манеры, „Балкономъ", не принадлежащимъ къ числу его лучшихъ картинъ, и знаменитой „Олимпіей", имѣющей скорѣе историческое, чѣмъ художественное значеніе. Отдѣльно была пріобрѣтена музеемъ картина Берты Моризо „Молодая дѣвушка въ бальномъ платьѣ", чудесное произведеніе, нѣжное, граціозное, свѣжее. На почетномъ мѣстѣ въ музеѣ виситъ большая картина Фантена-Латура, написанная въ честь Мане, гдѣ послѣдній изображенъ за мольбертомъ, окруженный своими друзьями; это произведеніе дѣйствительно является эмблемой медленнаго тріумфа импрессіонизма и доставляетъ нѣкоторое удовлетвореніе за оказанную ему большую несправедливость.

Въ этой картинѣ какъ разъ изображенъ и молодой художникъ Базиль, ученикъ и другъ Мане, убитый въ 1870 году, заслуживающій упоминанія. Послѣ него осталось нѣсколько картинъ, въ которыхъ блещетъ талантъ [1]), и онъ несомнѣнно былъ бы причисленъ къ однимъ изъ самыхъ оригинальныхъ современныхъ художниковъ.

Мы кончимъ этотъ очень неполный перечень двумя замѣчательными пейзажистами: одинъ изъ нихъ—Альфредъ Лебуръ, обладающій удивительно мягкимъ и поэтичнымъ колоритомъ, съ необыкновенно нѣжными синими и зелеными тонами, который займетъ видное мѣсто въ исторіи импрессіонизма. Другой—Эженъ Буденъ. Онъ не принялъ технику Клода Моне, но мы уже говорили о томъ, что подъ неяснымъ и неточнымъ терминомъ „импрессіонизмъ" слѣдуетъ подразумѣвать группу художниковъ, обнаруживающихъ оригинальность въ

---

[1]) Особенно интересна „Молодая дѣвушка, сидящая на фонѣ пейзажа". Она произвела большое влечатлѣніе на выставкѣ 1900 года и представляетъ настоящій шедевръ.

изученіи свѣта и отдаляющихся отъ академическаго духа. Въ этомъ смыслѣ Эженъ Буденъ заслуживаетъ одно изъ почетныхъ мѣстъ. Его картины будутъ гордостью даже наиболѣе удачно составленныхъ галлерей. Это—прекрасный живописецъ маринъ. Онъ съ несомнѣннымъ мастерствомъ сумѣлъ передать сѣрыя воды Ла-Манша, надвигающуюся грозу, тяжелыя тучи, эффекты солнца, пронизывающаго сѣрыя облака. Его многочисленныя картины, написанныя въ портѣ Гавра, полны глубокаго выраженія. Никто лучше не сумѣлъ нарисовать парусное судно, такъ вѣрно почувствовать подводную его часть, сгруппировать мачты, выразить всю суетную дѣятельность порта, передать вѣрное отношеніе паруса къ фону неба, текучесть спокойной воды, меланхоличность далей, легкую дрожь мелкой зыби, поднятой вѣтромъ, скользящимъ по поверхности моря. Буденъ—ученый художникъ, колористъ, живописецъ сѣраго тона. Онъ—импрессіонистъ потому, что изгоняетъ ненужныя подробности, по тому, какъ онъ тонко понимаетъ рефлексы, по удивительному чувству отношеній, по смѣлости композиціи, по способности непосредственно постигать природу, ощущать прозрачность воздуха; онъ иногда напоминаетъ Констебля и Коро. Буденъ написалъ огромное количество произведеній, и ни одно изъ нихъ не можетъ быть названо незначительнымъ. Онъ принадлежитъ къ числу художниковъ, которые не знаютъ громкой славы, но которые не умираютъ и имя которыхъ удерживается въ памяти избраннаго кружка, обезпечивающаго имъ будущность [1]). Будена можно разсматривать, какъ одинокую фигуру, стоящую на рубежѣ классицизма и импрессіонизма, что и служитъ, конечно, причиной относительно небольшой извѣстности художника. То же самое можно сказать относительно искуснаго и тонкаго пейзажиста Гервье, оставившаго такія интересныя картины, и относительно ліонскаго акварелиста Равье, почти совсѣмъ неизвѣстнаго и между тѣмъ близко соприкасавшагося съ Монтичелли и выказавшаго изумительныя способности. Но приходится признать, что Буденъ ближе подходитъ къ импрессіонизму, чѣмъ къ какой-нибудь другой группѣ художниковъ, и его надо разсматривать какъ второстепеннаго мастера чистѣйшаго французскаго происхожденія. Наконецъ, если вопросъ національности не позволяетъ намъ долго останавливаться на одномъ изъ предшественниковъ, великомъ голландскомъ пейзажистѣ Жонкиндѣ, во всякомъ случаѣ его имя должно быть упомянуто. Его акварельныя замѣтки были настоящимъ откровеніемъ для нѣкоторыхъ импрессіонистовъ, которымъ воспользовались

---

[1]) Эженъ Буденъ родился въ Гарфлерѣ въ 1824 году и умеръ въ Довиллѣ 8 іюня 1898 года.

зовались Клодъ Моне и Берта Моризо, и многимъ молодымъ современнымъ живописцамъ служатъ цѣннымъ руководствомъ.

Мы не станемъ утверждать, что въ этой главѣ указали на всѣхъ живописцевъ, непосредственно зависящихъ отъ перваго импрессіонистическаго движенія. Мы ограничились перечнемъ самыхъ значительныхъ, изъ которыхъ каждый въ отдѣльности заслуживаетъ подробнаго изученія. Но мы будемъ считать себя удовлетворенными, если сумѣли внушить любителямъ искусства должное уваженіе къ этой мужественной фалангѣ художниковъ, лучше всякихъ комментаріевъ доказавшихъ жизненность, оригинальность и логичность теорій Мане, важность внесенныхъ имъ въ живопись понятій, въ свою очередь ясно доказавшихъ всю непригодность оффиціальнаго обученія. Далекіе отъ традицій и методовъ школы, эти художники обязаны самыми цѣнными своими знаніями, развитіемъ лучшихъ сторонъ своего таланта искреннему наблюденію надъ природой и свободѣ своего ума. Именно благодаря этому они будутъ считаться въ числѣ дѣятелей, способствовавшихъ развитію своего искусства. Они были горячими изслѣдователями территоріи Франціи, особенно провинціи Иль-де-Франсъ, они были поэтами ея мягкаго неба, ея быстрыхъ водъ, ея тѣнистыхъ дорогъ, листвы въ прозрачномъ полусумракѣ, наивныхъ фермъ и цвѣтущихъ холмовъ. Они любили французскую землю и изображали ее свѣжо и искренно. Это дѣйствительно *наши* живописцы, безъ примѣси предвзятыхъ идей и теорій эстетики. Природа деревни вдохновила ихъ, и они расположились тутъ же передъ нею съ желаніемъ возсоздать еще не изгладившееся, живое впечатлѣніе: вотъ почему ихъ искусство всегда будетъ молодо. Въ немъ нѣтъ ничего натянутаго, ничего холоднаго, оно отражаетъ свѣтъ и радость, и это даже одна изъ главныхъ и единственныхъ чертъ импрессіонизма, эта чистосердечная радость краски, которая у самыхъ роскошныхъ колористовъ, у Клода Лоррена, у Тернера и Монтичелли затемнялась заботой о стилѣ и декоративной композиціи. Объ импрессіонистахъ было сказано, что у нихъ „эстетика открытаго окна". И эта презрительная формула на самомъ дѣлѣ говоритъ о новой красотѣ. Не хватало воздуха въ живописи до ихъ прихода, съ ними стало легче дышать, въ нашемъ искусствѣ появилась очаровательная легкость.

VIII.

Современные иллюстраторы, связанные съ импрессіонизмомъ: Раффаэлли, Анри Тулузъ-Лотрекъ, Ж. Л. Форенъ, Жюль Шере, Стейнленъ, Луи Легранъ, Поль Ренуардъ, Огюстъ Леперъ, Анри Ривьеръ.

VIII.

Однимъ изъ немаловажныхъ послѣдствій импрессіонизма была настоящая революція, произведенная имъ въ иллюстраціи. Да и вполнѣ естестественно, что принципы импрессіонизма привели къ подобному явленію. Замѣна красоты пропорцій красотой характера должна была заставить художниковъ посмотрѣть на иллюстрацію съ новой точки зрѣнія, а такъ какъ импрессіонизмъ въ живописи вытекаетъ изъ того же идейнаго переворота, которымъ былъ созданъ натуралистическій романъ и импрессіонистическая литература Флобера, Зола и Гонкуровъ, и, такъ какъ между этими людьми существовала тѣсная связь, и ихъ объединяла общая борьба, то естественно, что проникнутые духомъ современности взгляды Эдуарда Мане были скоро примѣнены къ иллюстрированію книгъ, описывавшихъ нравы и разсказывавшихъ о современныхъ событіяхъ.

Импрессіонисты сами не отдавали своихъ силъ иллюстраціи. Ихъ дѣятельность была направлена на то, чтобы поднять до уровня *большой* живописи сюжеты, казавшіеся ранѣе достойными лишь размѣровъ виньетки, въ противоположность сценамъ, которыя Школа считала благородными. Серію произведеній Мане и Дегаза можно разсматривать какъ восхитительныя иллюстраціи къ романамъ Зола и Гонкуровъ. Это—параллельное исканіе современной психологической правды. Но у импрессіонистовъ это исканіе ограничилось картинами. Можно смѣло предположить, что если бъ Мане и Дегазъ захотѣли, то великолѣпно иллюстрировали бы нѣкоторые современные романы, а Ренуаръ могъ бы создать шедевръ, вдохновившись, напримѣръ, такимъ произведеніемъ какъ „Fêtes galantes“, Верлена. Но мы находимъ только нѣсколько рисунковъ, сочиненныхъ Мане для „Ворона“, Эдгара По и „Полдня фавна“ Малларме, кромѣ того, еще нѣсколько рѣдкихъ обложекъ для мало интересныхъ сочиненій.

Но если импрессіонисты сами не захотѣли приложить своихъ рукъ къ интересному дѣлу современной иллюстраціи, то цѣлый ле-

гіонъ рисовальщиковъ вдохновился ихъ принципами. Одной изъ наиболѣе оригинальныхъ чертъ импрессіонизма было, конечно, реальное изображеніе сценъ, правдивое размѣщеніе ихъ на плоскости картины, что и послужило поводомъ для рисовальщиковъ къ революціонированію книжнаго дѣла. Виньетка уже раньше насчитывала прекрасныхъ художниковъ во главѣ съ Тони Іоганно и Селестеномъ Нантейлемъ, красивые и живые заглавные листы которыхъ находятся въ старыхъ изданіяхъ Бальзака [1]). Геніальныя творенія Оноре Домье, богатѣйшая фантазія Гаварни и Гревена предвѣщали уже серьезный протестъ чувства современности противъ академическаго духа, во многихъ пунктахъ возвращаясь къ свободнымъ традиціямъ Эйзена, обоихъ Моро и Дебикура. Въ своихъ, полныхъ живого вдохновенія, аквареляхъ рисовальщикъ Константинъ Гизъ, другъ Боделера, уже въ 1845 году выказалъ рѣдкую способность пониманія нервнаго изящества и знаніе выраженія, вполнѣ соотвѣтствующія современнымъ взглядамъ. Импрессіонизмъ и откровенія японскихъ эстамповъ придали невѣроятную силу этимъ непосредственнымъ наблюденіямъ. Отъ импрессіонизма берутъ начало нѣкоторыя характерныя черты новаго искусства. Импрессіонизмъ, напримѣръ, далъ смѣлость изображать въ иллюстраціяхъ фигуры перваго плана, наполовину срѣзанныя полями рисунка, передавать перспективы съ высокимъ горизонтомъ, такъ что фигуры задняго плана кажутся какъ бы парящими въ воздухѣ надъ головами первопланныхъ, рисовать людей, какъ мы ихъ видимъ сверху изъ второго этажа,—однимъ словомъ, передавать все, что представляется нашимъ глазамъ въ жизни, безъ скучной заботы о стилѣ, о красивомъ размѣщеніи, которые настоятельно требуются академическими правилами, даже при изображеніи современной жизни. Дегазъ въ особенности далъ многочисленные примѣры этого нововведенія въ композиціи. Одна изъ его пастелей знаменита по тому шуму, который она подняла: она представляетъ сцену танцевъ въ оперѣ, видимую изъ оркестра. Ручка контрабаса поднимается посреди картины, перерѣзывая ее въ видѣ большого чернаго силуэта, за которымъ мерцаютъ газовыя платья и огни. Подобное зрѣлище наблюдается каждый вечеръ, а, вмѣстѣ съ тѣмъ, трудно было бы описать всю злобу и всѣ насмѣшки, вызванныя этой, повидимому, вполнѣ естественной смѣлостью [2]). Современная иллюстрація должна была навлечь на себя еще много всякихъ насмѣшекъ!

[1]) Упомянемъ вскользь прекрасныя работы Меріона, мало извѣстнаго Шифлара и нѣкоторые отрывки неровнаго, но иногда плѣнительнаго искусства Доре.

[2]) Другая пастель изображаетъ опускающійся занавѣсъ въ концѣ балета; занавѣсъ пересѣкаетъ картину поперекъ, и видны однѣ только ноги танцовщицъ.



П. Сезаннъ. Цвѣты и фрукты.

Намъ слѣдуетъ прежде всего назвать четырехъ художниковъ, замѣчательныхъ живописцевъ, которые прославили и возвеличили званіе иллюстратора. Это званіе, столь презираемое оффиціальными живописцами, всего болѣе доставило имъ право на извѣстность. Они сумѣли вернуть иллюстраторамъ заслуженныя ими уваженіе и славу, а также внести въ иллюстрацію самыя серьезныя требованія, предъявляемыя въ живописи. Изъ числа этихъ четырехъ иллюстраторовъ, первымъ по времени, былъ Раффаэлли, начавшій въ 1875 году съ замѣчательныхъ, очень живописныхъ цвѣтныхъ иллюстрацій въ различныхъ сборникахъ. Онъ далъ прекрасную серію „Парижскихъ типовъ" въ альбомѣ и серію офортовъ, сопровождавшихъ текстъ Гюисманса, описывавшаго любопытную рѣчку Ла-Бьевръ, которая проникаетъ въ Парижъ, безконечно извиваясь то подъ землею, то подъ открытымъ небомъ, и служитъ кожевникамъ для промыванія кожъ. Эта серія—прекрасный образецъ современной иллюстраціи. За предѣлами книги вся живописная дѣятельность Раффаэлли сводится къ юмористическимъ и психологическимъ иллюстраціямъ нашего времени. Онъ писалъ типы рабочихъ и мелкихъ буржуа, бѣдняковъ и больныхъ въ госпиталяхъ, бродягъ городскихъ предмѣстій, съ несравненнымъ умомъ и правдивостью. Онъ сумѣлъ быть поэтомъ болѣзнетворныхъ и загрязненныхъ уголковъ, прилегающихъ къ городу; онъ передалъ ихъ анемичную прелесть, неясныя перспективы домовъ, оградъ, палисадниковъ, дыма, струящагося изъ трубъ на меланхоличномъ фонѣ дождливаго неба. Съ ироніей, но безъ всякой горечи отмѣтилъ онъ неловкость движеній рабочаго въ праздничномъ нарядѣ и смѣшныя фигуры мелкихъ буржуа, создавъ изъ этихъ типовъ дѣйствительно интересную съ соціологической точки зрѣнія галлерею. Раффаэлли выставлялъ также парижскіе пейзажи, интересные по сильно выраженному въ нихъ свѣту. Особенно удачно художникъ передаетъ настроеніе прозрачнаго весенняго утра, съ его жемчужнымъ небомъ, блѣднымъ свѣтомъ и легкими тѣнями. Наконецъ, онъ доказалъ свое мастерство въ большихъ портретахъ, написанныхъ въ свѣжихъ гармоніяхъ и большей частью посвященныхъ изученію бѣлаго во всевозможныхъ оттѣнкахъ. Если бы, какъ это неправильно думали, названіе импрессіониста дѣйствительно обозначало художника, ограничивающагося только передачей получаемыхъ имъ впечатлѣній, то Раффаэлли именно былъ бы настоящимъ импрессіонистомъ. Онъ скорѣе внушаетъ, нежели пишетъ. Онъ пользуется любопытной техникой: часто онъ совсѣмъ не пишетъ неба и даетъ вмѣстѣ съ тѣмъ полную иллюзію его, разбрасывая по бѣлому холсту нѣсколько цвѣтныхъ мазковъ. Онъ имѣетъ пристрастіе къ бѣлому и черному и пишетъ очень легко,

маленькими мазочками. Онъ прекрасный живописецъ по тому вѣрному чувству отношеній, которымъ онъ обладаетъ; но его болѣе всего интересуетъ психологія выраженія. Онъ намѣчаетъ это выраженіе такой бѣглой кистью, что хочется сказать, что онъ пишетъ кистью, будто перомъ. Онъ также прекрасный аквафортистъ и оригинальный скульпторъ. Кромѣ того, онъ съ большимъ талантомъ заботится объ обновленіи самаго матеріала живописи. Раффаэлли, искусный художникъ и продуктивный работникъ, онъ—тонкій и вмѣстѣ добродушный наблюдатель жизни маленькихъ людей, что не мѣшаетъ ему однако, при желаніи, писать очень серьезно, доказательствомъ чего служитъ его большой портретъ Клемансо, говорящаго передъ публичнымъ собраніемъ, въ шумномъ залѣ; выраженіе лицъ нѣсколькихъ сотъ людей, находящихся въ залѣ, передано съ безподобнымъ вдохновеніемъ и увлеченіемъ.

Анри де Тулузъ-Лотрекъ, умершій недавно сумасшедшимъ, оставилъ по себѣ значительное число произведеній. Природа безжалостно насмѣялась надъ этимъ человѣкомъ, отпрыскомъ одного изъ знатнѣйшихъ домовъ Франціи, надѣливъ его организмомъ болѣзненнаго карлика, который, повидимому, находилъ какое-то горькое удовольствіе въ изученіи современныхъ пороковъ. Съ глубокой правдивостью изображалъ онъ сцены кафе-концертовъ и притоны публичной женщины; никто лучше его не сумѣлъ передать и пороки, и горе того созданія, жизнь котораго по грустной ироніи называется веселой жизнью. Лотрекъ показалъ искусственность красоты нарумяненныхъ лицъ, всю вульгарность типа куртизанокъ, вышедшихъ изъ народа, ихъ грубыя замашки, безпорядокъ и неряшливость помѣщеній этихъ женщинъ, всю изнанку обстановки ихъ существованія. О Лотрекѣ говорили, что онъ любитъ безобразіе; въ сущности онъ не преувеличивалъ, онъ только властно осуждалъ то, что̀ видѣлъ. Но его страшная проницательность прослыла за карикатурность. Этотъ грустный психологъ былъ большимъ живописцемъ: онъ любилъ наряжать въ розовое платье самыя грубыя, самыя вульгарныя созданья, которыхъ онъ писалъ такими, какими ихъ встрѣчаютъ въ разныхъ кабачкахъ и кафе-концертахъ, находя удовольствіе въ контрастѣ между свѣжими тонами и помятыми лицами, носящими слѣды порока и бѣдности. На Лотрека оказали сильное вліяніе японцы и Дегазъ. Отъ первыхъ онъ заимствовалъ чувство декоративнаго орнамента, неожиданность группировки, отъ послѣдняго—искусный рисунокъ, выразительный въ широкихъ обобщеніяхъ, и можно сказать, что часто ученикъ былъ достоинъ своихъ учителей. Можно пожалѣть, что Лотрекъ такъ ограничилъ свои наблюденія и направилъ свои удивительныя способности на изученіе

небольшого парижскаго мірка—очень спеціальнаго. Но при видѣ его произведеній, признаешь большое знаніе, умъ и высокій стиль въ его искусствѣ. Его подпись встрѣчается еще подъ нѣсколькими прекрасными афишами, одна изъ нихъ—знаменитая „Bruant“—представляетъ шедевръ этого жанра.

Глубокое вліяніе Дегаза видно также и на Ж. Л. Форенѣ, который пріобрѣлъ извѣстность своей огромной серіей рисунковъ въ разныхъ иллюстрированныхъ листкахъ. Рисунки эти столько же замѣчательны сами по себѣ, сколько по грустному и сатирическому духу ихъ содержанія. Они забавны и вмѣстѣ съ тѣмъ значительны и даютъ описаніе недостатковъ буржуазіи. Менѣе удачны рисунки, касающіеся политическаго міра, на который, немного опьяненный успѣхомъ, Форенъ думалъ оказать вліяніе, бичуя парламентарный режимъ. Нервность рисунка Форена совмѣщается съ глубокимъ знаніемъ; каждая черта полна огня и поразительной силы. Форенъ также очень талантливый живописецъ. Въ его живописи, менѣе извѣстной, чѣмъ его рисунки, еще сильнѣе отражается стиль и вліяніе его учителя Дегаза. Обыкновенно это—сцены за кулисами или въ ночныхъ ресторанахъ,—сцены, въ которыхъ карикатурные типы написаны съ большой силой. Но они умышленно шаржированы, въ нихъ нѣтъ того чувства мѣры, нѣтъ и того ироническаго правдоподобія, которое придаетъ такую силу и такую цѣну этюдамъ Дегаза. Тѣмъ не менѣе картины Форена представляютъ изъ себя очень значительныя и дѣйствительно интересныя произведенія. Изъ всего современнаго ему поколѣнія онъ несомнѣнно самый интересный иллюстраторъ журналовъ. Его разсчитанное на временный успѣхъ искусство ближе всего подходитъ къ большой живописи. Онъ также принадлежитъ къ числу людей, болѣе всего способствовавшихъ преобразованію иллюстраціи въ современной печати.

Жюль Шере занялъ видное и блестящее положеніе въ современномъ искусствѣ. Онъ сначала былъ рабочимъ литографомъ и долго жилъ въ Лондонѣ. Въ 1870 году появились первыя афиши Шере въ трехъ тонахъ, черномъ, бѣломъ и красномъ; тогда это были единственныя краски, употреблявшіяся въ литографіи. Мало-по-малу онъ усовершенствовалъ это искусство, нашелъ возможность присоединить и другіе тона и перевести ихъ на литографскій камень. Онъ вернулся во Францію, основалъ маленькую мастерскую и постепенно довелъ искусство афиши до той изумительной высоты, которой оно теперь достигло. Въ то же время Шере рисовалъ, писалъ и самъ сочинялъ оригиналы для своихъ афишъ. Къ 1888 году его имя стало знаменитымъ, но онъ не переставалъ расти. Нѣсколько писателей, въ особенности великій критикъ Рожеръ Максъ

и романистъ Гюисмансъ привѣтствовали въ лицѣ Шере большого и оригинальнаго художника, такъ же какъ и искуснаго техника. Съ тѣхъ поръ онъ сталъ выставлять декоративныя работы, пастели и рисунки, выдвигающіе его въ ряды первоклассныхъ художниковъ. Шере всемірно извѣстенъ.

Типъ парижанки, имъ созданный, и разноцвѣтныя гармоніи его произведеній никогда не забудутся. Ему принадлежитъ слава изобрѣтенія всѣхъ видовъ художественныхъ афишъ — этого праздника для глазъ, этого уличнаго искусства, такого поразительнаго теперь, а недавно еще томившагося на изобрѣтеніяхъ скучныхъ и безцвѣтныхъ торговыхъ рекламъ. Онъ былъ вдохновителемъ и главнымъ дѣятелемъ огромнаго движенія; ему подражали, его копировали, пародировали, но онъ останется неподражаемымъ. Ему удалось воспроизвести литографическимъ путемъ на бумагѣ, пастели и гуаши, въ которыхъ его фантазія ослѣпительнаго колориста соединяла самые трудные оттѣнки. У Шере мы находимъ всѣ принципы импрессіонизма: отраженные свѣта, окрашенныя тѣни, рефлексы дополнительныхъ цвѣтовъ, примѣнявшіеся имъ съ мастерской увѣренностью и очаровательные по красотѣ. Это—декоративный импрессіонизмъ, превосходно понятый, и этотъ простой дѣлатель афишъ, бывшій въ пренебреженіи у живописцевъ, показалъ себя равнымъ самымъ великимъ изъ нихъ: онъ превратилъ улицу съ ея свободнымъ свѣтомъ въ настоящій Салонъ, въ которомъ произведенія его познали славу. Когда этотъ черезчуръ скромный художникъ рѣшился показать свои картины и рисунки, это было настоящимъ откровеніемъ. Самые значительные пастелисты той эпохи, изумленные, любовались его эрудиціей, его глубокимъ знакомствомъ съ техникой, безконечными „tours de force“, къ которымъ онъ прибѣгаетъ, скрывая ихъ подъ маской игривой граціи.

Нашлись здравомыслящіе люди, поручившіе ему нѣсколько большихъ стѣнныхъ декорацій [1]), въ которыхъ онъ развернулъ гамму своихъ блестящихъ красокъ и проявилъ свой умъ, свою фантазію, свое искусство грезъ. Гармоніи Шере остаются секретомъ; онъ примѣняетъ ихъ для изображенія дѣйствующихъ лицъ итальянской комедіи, брошенныхъ съ какимъ-то бѣшенымъ увлеченіемъ на огненный фонъ неба, освѣщенный бенгальскими огнями феерическаго карнавала; онъ соединяетъ самымъ необыкновеннымъ образомъ реальныя движенія съ самой произвольной фантазіей. Шере также сумѣлъ доказать въ прекрасной серіи сангвинъ свое ученое про-

---

[1]) Вилла барона Bujjá въ Эвіанѣ и одинъ залъ въ парижскомъ Hôtel de Ville.

исхожденіе: онъ идетъ отъ Ватто, Буше и Фрагонара, это—настоящій французъ чистѣйшей расы. Уже переставъ любоваться граціей и счастливымъ подъемомъ воображенія въ этихъ произведеніяхъ, мы остаемся удивленными той серьезной и увѣренной техникой, на которой построены эти декоративныя работы, на первый взглядъ кажущіяся импровизаціей. Искусство Шере—это улыбка импрессіонизма и наилучшее доказательство декоративной логики этого искусства.

Вотъ четыре большихъ, заслуженныхъ художника, создавшие переходъ отъ импрессіонистической живописи къ импрессіонистической иллюстраціи; слѣдовало бы поставить Тулуза-Лотрека отдѣльно, такъ какъ онъ былъ значительно моложе, но его дѣятельность черезчуръ тѣсно связана съ дѣятельностью Дегаза, чтобъ принимать въ расчетъ разницу лѣтъ. Онъ съ 1887 года по 1900 годъ создалъ рядъ произведеній, которыя кажутся исполненными лѣтъ на пятнадцать раньше. Въ слѣдующей главѣ мы изучимъ его товарищей неоимпрессіонистовъ, а теперь поговоримъ о нѣкоторыхъ иллюстраторахъ, которые были старше его. Первый изъ нихъ по времени—граверъ Анри Герардъ, умершій пять лѣтъ тому назадъ. Онъ женился на Евѣ Гонзалесъ и былъ другомъ Мане, многія изъ произведеній котораго были имъ гравированы. Это былъ художникъ съ сильнымъ и оригинальнымъ талантомъ, съ успѣхомъ занимавшійся также пюрогравюрой и находившійся подъ счастливымъ вліяніемъ японскихъ эстамповъ. Его офорты заслуживаютъ лучшихъ мѣстъ въ папкахъ хорошихъ коллекціонеровъ: они сильны и широки. Граверъ Феликсъ Бюо былъ деликатнымъ художникомъ, колористомъ чернаго и бѣлаго: его парижскія сцены останутся прелестными произведеніями. Къ импрессіонистамъ также причислятъ живописца, акварелиста и рисовальщика Даніэля Вьержа, несмотря на его испанское происхожденіе. Его иллюстраціи обнаруживаютъ въ немъ великаго художника, онѣ изумительны по темпераменту, по краскамъ, по жизненности, и великіе принципы импрессіонизма осуществляются въ нихъ. Но вотъ еще четыре другихъ перворазрядныхъ иллюстратора: Стейнленъ, Луи Легранъ, Поль Ренуардъ [1]) и Огюстъ Леперъ.

Стейнленъ творитъ очень много. Онъ особенно замѣчателенъ по своимъ иллюстраціямъ. Тѣ, что онъ сдѣлалъ для тома пѣсенъ Аристида Брюана „На улицѣ“, можно назвать шедеврами. Въ нихъ мы находимъ настоящія сокровища ума, любознательности и знанія. Въ нихъ трепещетъ душа простого народа, выражается съ интен-

---

[1]) Мы принимаемъ правописаніе „Поль Ренуардъ“ (Paul Renouard) въ отличіе отъ Огюста Ренуара (Auguste Renoir). (Ред.).

сивной правдой въ ея суровомъ протестѣ, съ ея проникновенной философіей. Стейнленъ также создалъ прекрасныя афиши, красивыя пастели, литографіи несомнѣннаго техническаго достоинства и очень краснорѣчивые рисунки на политическія темы. Нельзя сказать, чтобы онъ былъ импрессіонистомъ въ буквальномъ смыслѣ слова: онъ окрашиваетъ свои работы однотонными заливками, скорѣе, какъ эстампный мастеръ, чѣмъ, какъ живописецъ, но на немъ все-таки чувствуется отпечатокъ Дегаза, и онъ—одинъ изъ тѣхъ, которые лучше всего доказываютъ, что безъ импрессіонизма они не были бы тѣмъ, чѣмъ стали теперь.

То же самое можно сказать и относительно Луи Леграна, ученика Ропса, аквафортиста, обладающаго изумительными знаніями, рисовальщика съ острымъ взглядомъ, живописца, любопытнаго по характеру своего творчества, на многихъ пунктахъ опередившаго художниковъ нашихъ дней. Луи Легранъ также показываетъ, насколько примѣръ Мане и Дегаза преобразилъ иллюстрацію, отвративъ художниковъ отъ давно пережитыхъ законовъ и указавъ имъ дорогу къ правдѣ и къ свободному психологическому изученію. Легранъ весь проникнутъ Мане и Дегазомъ, не будучи вовсе похожимъ на нихъ,— не забудемъ, что рядомъ съ обновленіемъ техники (разложеніе тоновъ, изученіе дополнительныхъ цвѣтовъ), импрессіонизмъ принесъ новые пріемы композиціи, реальное пониманіе характера, большую свободу въ выборѣ сюжета. Въ этомъ смыслѣ самъ Ропсъ, несмотря на свои наклонности къ символизму, не могъ бы быть причисленъ ни къ какой другой группѣ, если только не признать, что всякая классификація въ искусствѣ безполезна и неточна. Какъ бы то ни было, мы имѣемъ цѣлые томы работъ самаго высокаго качества, подписанныхъ именемъ Луи Леграна.

Поль Ренуардъ ограничивался иллюстрированіемъ журналовъ, но читатели „Графика“ знаютъ сколько ума и знанія онъ вложилъ въ нихъ. Этотъ мастерской виртуозъ карандаша могъ бы научить рисовать многихъ членовъ „Института“! Пониманіе жизни толпы, психологія типовъ, остроумная и быстрая наблюдательность, удивительная ловкость въ разрѣшеніи трудностей—вотъ тѣ качества, которыя нельзя въ немъ отрицать. На Ренуардѣ мы опять видимъ примѣръ Дегаза и Мане. Его исключительная плодовитость способствуетъ развитію еще большей силы его карандаша. Рисунки Ренуарда на разныя темы выставки 1900 года были, можетъ быть, лучше всѣхъ остальныхъ его произведеній. Въ числѣ этихъ рисунковъ былъ рядъ этюдовъ, сдѣланныхъ съ первой платформы Эйфелевой башни, въ которыхъ удивительно разрѣшались самыя трудныя перспективныя задачи, включавшія въ себя сцены такія жиз-

ненныя и прихотливыя, какъ будто онѣ нарочно созданы, чтобъ поражать зрителя.

Наконецъ, слѣдуетъ Огюстъ Леперъ—Дебикуръ нашего времени. Онъ живописецъ, пастелистъ, граверъ по дереву, работающій съ 1870 года и завоевавшій себѣ первое мѣсто среди французскихъ граверовъ. Трудно было бы перечислить всѣ тѣ книги, альбомы, покрышки, въ которыхъ проявилась фантазія его рѣзца; въ особенности же Леперъ не знаетъ себѣ равнаго въ гравюрахъ по дереву. Онъ не только извлекъ изъ нихъ шедевры, но еще страстно предался цѣли поднять это прекрасное искусство, составлявшее нѣкогда лучшее украшеніе книгъ, и вернуть ему ту славу, которую затмили механическіе способы воспроизведенія. Съ этой цѣлью Леперъ основалъ нѣсколько изданій, и подъ его руководствомъ выработались достойные ученики, такъ что его слѣдуетъ признать за учителя всего современнаго поколѣнія ксилографовъ, какъ Шере—за безспорнаго творца художественной афиши. Главное цѣнное качество Лепера—сила. Кажется, будто онъ открылъ секретъ иконописцевъ среднихъ вѣковъ, какъ рѣзать по дереву, какъ придать нужную глубину чернымъ заливкамъ и добиться цѣлой гаммы полутоновъ. Возстановилъ онъ и умѣніе связать гравированный рисунокъ со шрифтомъ и сдѣлать изъ гравюры, такъ сказать, украшеніе и декоративное продолженіе текста. Леперъ—граверъ по дереву, съ которымъ никто въ настоящее время не можетъ сравняться; по замыслу это—художникъ совершенно особенный. Онъ отличается своимъ умѣньемъ компановать и выражать жизнь, оживленіе, душу улицъ и живописность толпы народа; въ этомъ онъ сильно вдохновляется примѣромъ Мане, затѣмъ, восходя къ настоящей традиціи, примѣромъ Гиза, Дебикура, Моро младшаго, и Габріэля Сентъ-Обена. Это—настоящій реалистъ чисто-французскаго происхожденія, ничѣмъ не обязанный академизму и его формуламъ.

Разумѣется нельзя было бы причислить къ импрессіонизму все, что борется противъ Академіи, и между этими двумя лагерями найдется мѣсто для цѣлой толпы интересныхъ художниковъ. Мы не впадемъ въ обычный предразсудокъ школы, утверждая съ своей стороны, что внѣ импрессіонизма нѣтъ спасенія, и мы уже имѣли случай не разъ заявить, что въ основѣ импрессіонизма лежитъ извѣстное ядро принциповъ, приложеніе и вліяніе которыхъ настолько широки, что имъ трудно найти границы. Во всякомъ случаѣ остается вполнѣ доказаннымъ, что движеніе это имѣло самое сильное вліяніе на современную иллюстрацію иногда своими красками, иногда же просто широкой свободой своихъ идей. Одни нашли въ немъ прямой урокъ, другіе—примѣръ, которому можно слѣдовать; одни встрѣ-

тили въ немъ технику, которая имъ нравилась, другіе заимствовали только нѣкоторыя стороны его. Это относится, напримѣръ, къ Леграну, Стейнлену, Ренуарду, также къ литографу ОдилонуРедону, который употребляетъ отношенія Мане, и пользуется въ своихъ странныхъ пастеляхъ гармоніями Дегаза и Ренуара, примѣняя ихъ къ выраженію своихъ сновъ, мечтаній и галлюцинацій, къ своему символическому искусству, совершенно чуждому реализма этихъ выше названныхъ художниковъ,

Наконецъ, акварелистъ Анри Ривьеръ гораздо менѣе извѣстный, чѣмъ онъ того заслуживаетъ, принадлежитъ къ числу лицъ наиболѣе совершенно примѣнявшихъ принципъ импрессіонизма къ декоративному эстампу. Онъ выпустилъ въ свѣтъ дешевыя стѣнныя картины, напечатанныя въ краскахъ и предназначенныя для украшенія жилищъ простого народа. Въ этихъ эстампахъ грандіозные пейзажные мотивы переданы съ широкой упрощенностью, которая развивается,—странное совпаденіе!—съ одной стороны, подъ вліяніемъ декоративныхъ пейзажей Пювиса де-Шаванна, съ другой—кропотливыхъ японскихъ эстамповъ. Искусный и своеобразный, поэтичный пейзажистъ Ривьеръ не импрессіонистъ въ точномъ значеніи слова; онъ не разлагаетъ тоновъ, но скорѣе растворяетъ ихъ въ очень тонкихъ смѣшеніяхъ, какъ это дѣлаютъ японцы. Вмѣстѣ съ тѣмъ, смотря на его произведенія, мы невольно думаемъ о всемъ неожиданномъ и свободномъ, что внесъ импрессіонизмъ въ современное, искусство.

Всякій, даже мало свѣдущій человѣкъ можетъ убѣдиться, перелистывая иллюстрированный журналъ или книгу, что тридцать лѣтъ тому назадъ не умѣли такъ размѣстить фигуры, передать свободный жестъ, такъ умно и ясно схватить быстро бѣгущую жизнь, этотъ рядъ гравюръ и набросковъ совершенно не похожъ на то, что было раньше. Эти произведенія уже не имѣютъ торжественно классическаго вида прежнихъ рисунковъ. Струя смѣлой самобытности коснулась ихъ. Вполнѣ доказано, что если бы Моррисъ, Россетти и Кренъ не внесли своихъ взглядовъ въ англійскую иллюстрацію, то она не представляла бы изъ себя того, что мы видимъ теперь, а между тѣмъ многіе талантливые англичане только отдаленно напоминаютъ этихъ иниціаторовъ.

Въ такой же степени импрессіонизмъ, по нашему мнѣнію, заслуживаетъ особенной благодарности со стороны талантливыхъ людей, которые вдохновлялись не столько его принципами, сколько его горячимъ протестомъ противъ избитыхъ формулъ. Они нашли необходимую для успѣха своего дѣла энергію въ примѣрѣ импрессіонистовъ, которые въ продолженіе двадцати лѣтъ боролись съ



Берта Моризо. На балу.

господствомъ рутинныхъ взглядовъ, казавшихся незыблемыми. Даже у художниковъ, далекихъ отъ взгляда и колорита Мане и Дегаза, Моне и Ренуара, мы находимъ, ясно выраженное стремленіе вернуться къ сюжетамъ и стилю завѣщаннымъ настоящими національными традиціями. Въ этомъ заключается одно изъ самыхъ серьезныхъ благодѣяній, оказанныхъ импрессіонизмомъ искусству, которое иначе застыло бы на изученіи каноническихъ законовъ вѣчной красоты и, изъ боязни отступить отъ нихъ, стало бы безплоднымъ.

IX.

Нео-импрессіонизмъ и теорія пуантиллизма: Жоржъ Сейра, Поль Синьякъ, Морисъ Денисъ, Тео ванъ-Риссельбергъ, Пьеръ Боннаръ, Эдуардъ Вюилларъ, Поль Гогенъ, Луи Анкетенъ.

IX.

Начало движенія, названнаго нео-импрессіонизмомъ, можно приблизительно отнести къ 1880 году. Это движеніе возникло непосредственно изъ перваго импрессіонизма, въ средѣ молодыхъ живописцевъ, поклонявшихся ему и рѣшившихъ развить еще дальше его хроматическіе принципы. Расцвѣтъ импрессіонизма дѣйствительно совпадалъ съ нѣкоторыми научными трудами въ области оптики. Гельмгольцъ только что выпустилъ тогда свои труды объясняющіе происхожденіе звуковъ и цвѣтовъ вибраціей эфирныхъ волнъ. Шеврель пошелъ тѣмъ же путемъ, опираясь въ своихъ удивительныхъ заключеніяхъ на анализъ солнечнаго спектра. Въ свою очередь оригинальный и замѣчательный по своему уму Шарль Анри занимался разрѣшеніемъ этихъ трудныхъ задачъ, связывая ихъ непосредственно съ эстетикой, чего не сдѣлалъ ни Гельмгольцъ, ни Шеврель. У Шарля Анри возникла мысль создать соотношенія между этой частью науки и законами живописи. Будучи другомъ нѣсколькихъ молодыхъ живописцевъ, онъ оказалъ на нихъ существенное вліяніе, доказавъ, что новой способъ видѣть, вызванный исключительной чуткостью глаза Мане и Моне, можно научно провѣрить и установить точныя правила въ той области, гдѣ до сихъ поръ законы колорита создавались на основаніи индивидуальнаго воспріятія. Въ то же время критика, возникшая изъ теорій Тэна, стремилась, какъ въ критическихъ статьяхъ, такъ и въ психологическомъ романѣ сблизить области искусства и науки. Художники тоже поддались этой жаждѣ точнаго опредѣленія, которая, повидимому, сильно занимала людей науки приблизительно съ 1880 по 1889 г.

Ихъ поиски направлялись главнымъ образомъ на теорію дополнительныхъ цвѣтовъ и на точное установленіе законовъ взаимодѣйствія тоновъ, для которыхъ они хотѣли составить нѣчто въ родѣ таблицъ. Жоржъ Сейра и Поль Синьякъ были главными дѣятелями въ этихъ исканіяхъ. Сейра умеръ въ молодыхъ годахъ, и нельзя не сожалѣть о преждевременной смерти художника, который обѣщалъ

стать интереснымъ и создать видныя произведенія. Тѣ, которыя онъ оставилъ, указываютъ на умъ, который все основываетъ на теоріи и ничего не предоставляетъ случаю: контура его доведены почти до строго геометрическихъ принциповъ, тона аккуратно разложены на основные цвѣта. Его холсты скорѣе образцы разсудочности, чѣмъ произведенія вдохновенія или непосредственная передача видѣннаго. Они указываютъ на любопытное желаніе Сейра дать импрессіонизму научное и классическое основаніе. Та же идея преобладаетъ во всѣхъ произведеніяхъ Поля Синьяка, написавшаго нѣсколько портретовъ и много пейзажей. Этимъ двумъ живописцамъ обязанъ своимъ происхожденіемъ *пуантиллизмъ*, т.-е. распредѣленіе тоновъ по холсту не посредствомъ пятенъ, какъ въ картинахъ Моне, но посредствомъ крошечныхъ мазочковъ, которымъ придана одинаковая величина и круглая форма для одинаковаго воздѣйствія на сѣтчатую оболочку. Эти свѣтящіяся точки распредѣлены по поверхности картины равномѣрно, безъ сгущеній и уплотненія краски, тогда какъ у Моне краска болѣе и менѣе густая. Теорія дополнительныхъ тоновъ примѣнена систематично.

На эскизѣ, сдѣланномъ съ натуры, художникъ отмѣчаетъ главныя отношенія тоновъ, затѣмъ приводитъ ихъ въ систематическій порядокъ уже на картинѣ и соединяетъ ихъ посредствомъ разныхъ оттѣнковъ логически вытекающихъ изъ этихъ основныхъ тоновъ. Нео—импрессіонизмъ думаетъ такимъ способомъ добиться большей точности, чѣмъ та, которая получается въ зависимости отъ темперамента каждаго отдѣльнаго художника, просто довѣрившагося своей личной способности воспринимать. Въ принципѣ вѣрно, что такой пріемъ работы болѣе точенъ. Но онъ низводитъ картину до теоремы, исключая то, что составляетъ цѣнность и прелесть произведеній искусства, т.-е. именно прихоть, фантазію, непосредственность личнаго вдохновенія. Произведенія Сейра, Синьяка и нѣкоторыхъ другихъ, которые точно слѣдовали правиламъ пуантиллизма, лишены жизни, неожиданностей и нѣсколько утомляютъ глазъ. Однообразіе точекъ не вызываетъ впечатлѣнія связности, а главное, не даетъ чувствовать различіе матеріала, даже если отношенія взяты вѣрно. Моне, повидимому, достигъ совершенства, примѣняя методъ располагать мазки по направленію и по формѣ „плановъ", и это очевидно пріемъ самый естественный. Научный хроматизмъ заключаетъ въ себѣ нѣсколько положеній, которыми искусству предстоитъ воспользоваться, но не прямымъ путемъ, а только какъ полезными свѣдѣніями для пониманія законовъ свѣта передъ лицомъ природы. Пуантиллизмъ внесъ манеру, которая была бы очень полезной въ примѣненіи къ декоративной живописи, на которую смотрятъ съ

большого разстоянія, къ фризамъ и плафонамъ въ большихъ зданіяхъ. Въ этомъ случаѣ онъ сводился бы къ принципу мозаики, преимущественно примѣняемой къ искусству стѣнной живописи.

Пуантиллисты въ настоящее время почти отбросили эту переходную теорію, которая, несмотря на неоспоримую талантливость ея послѣдователей, дала въ станковой живописи неудовлетворительные результаты. Рядомъ съ Сейра, у котораго есть прекрасные рисунки голаго тѣла, и Синьякомъ, декоративныя попытки котораго менѣе удачны, нежели его марины нѣжнаго тона, намъ слѣдуетъ назвать нѣсколько другихъ живописцевъ, придерживавшихся пуантиллистической техники [1],—Максимиліана Люса, Анри-Эдмонда Кросса, Анграна и—въ Бельгіи—Моррена, Леммена, Верстрета, Вергейдена, Анну Бохъ, Тео ванъ-Риссельберга, но послѣдній почти парижанинъ. Его и Мориса Дениса можно назвать крупными талантами, хотя и на основаніи разныхъ заслугъ.

Морисъ Денисъ уже нѣсколько лѣтъ какъ оставилъ пуантиллизмъ. Но у него этотъ процессъ никогда не соединялся съ общимъ характеромъ живописи его товарищей; у него всегда было очень своеобразное, архаическое пониманіе рисунка, которое можно отнести къ стилю иконописцевъ и Джіотто. Оно служило для выраженія католическихъ символовъ, которые онъ любилъ писать. Онъ вдохновляется стеклами готическихъ соборовъ и ихъ деревянной скульптурой и создаетъ декоративныя фигуры съ рѣзкоочерченными контурами, заполненными однотонной краской. Онъ упрощаетъ рисунокъ до послѣдней возможности, и его мистическіе и наивные сюжеты „Благовѣщенія“, „Вечери“, евангельскіе праздники—идутъ къ оригинальной манерѣ, къ этой умышленной упрощенности, о которой можно спорить, но которая указываетъ на несомнѣнную самобытность Дениса. Денисъ задушевенъ, нѣженъ, граціозенъ; онъ декораторъ высокаго достоинства, его живопись какая-то смазанная, но особенно онъ чаруетъ какъ утонченный колористъ. Его произведенія напоминаютъ одновременно примитивныя произведенія Иль-де-Франса, прерафаэлитовъ и Пювиса-де-Шаванна. Его картины, выставляемыя теперь съ успѣхомъ въ Салонахъ, послѣ интересныхъ дебютовъ у Независимыхъ, возбуждаютъ какъ полемику, такъ и симпатіи; онѣ требуютъ къ себѣ вниманія, какъ настоящія творенія искусства. Къ сожалѣнію, Морисъ Денисъ нѣсколько повторяется и упорно, довольно искусственно, подчиняетъ свои живописныя спо-

[1]) Для памяти слѣдуетъ назвать Камилла Писарро, который пользовался этой техникой въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ, но потомъ, повидимому, отказался отъ нея.

собности старинной манерѣ, но въ глазахъ большинства его заслуги велики. Недавняя его стѣнная живопись въ церкви Везине—одно изъ замѣчательнѣйшихъ его произведенiй по пониманiю декоративныхъ требованiй.

Тео ванъ-Риссельбергъ продолжаетъ пользоваться пуантиллистической манерой. Но это настолько одаренная натура, что, несмотря на примѣненiе этой сухой, лишенной очарованiя техники, онъ все-таки проявляетъ свой крупный талантъ. Всѣ его произведенiя базируются на широкомъ, умѣломъ и живомъ рисункѣ; краски его очень богаты. Ванъ-Риссельбергъ творитъ много и разнообразно; онъ писалъ нагiя фигуры, большiе портреты, пейзажи съ фигурами, марины, intérieur'ы, мертвую натуру, и во всемъ этомъ выказалъ первоклассныя способности. Это—живописецъ, влюбленный въ свѣтъ, который онъ заставляетъ весело играть на поверхности тѣла, на цвѣтахъ и на матерiяхъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ это—художникъ, обладающiй стилемъ. Уже по одной прекрасной постановкѣ и серьезной психологiи его портретовъ, въ особенности портретовъ поэта Эмиля Верхарна и Андре Жида, его можно считать самымъ значительнымъ живописцемъ нео-импрессiонизма, манеру котораго онъ логически развилъ, не впадая въ его ошибки. Онъ поразительно передаетъ пейзажи Голландiи, бельгiйскаго берега и Ривьеры. Кромѣ того, онъ выпускаетъ замѣчательныя афиши, создаетъ нервные и трезвые офорты и ласкающiе виды моря. Его марины—это окна, открытыя на радостный свѣтъ, трактуетъ ли онъ ихъ въ блѣдно-сѣрыхъ тонахъ Сѣвернаго моря или въ теплыхъ золотистыхъ и сапфировыхъ гармонiяхъ Средиземнаго моря. Ванъ-Риссельбергъ никогда не выставлялъ въ салонахъ; онъ показалъ себя въ Брюсселѣ и на парижскихъ выставкахъ Независимыхъ.

То же самое можно сказать относительно всѣхъ нео-импрессiонистовъ, кромѣ Дениса за его послѣднiе года. Пьеръ Боннаръ въ своихъ маленькихъ холстахъ въ японскомъ вкусѣ, полныхъ энергiи и очарованiя, въ капризныхъ литографiяхъ и въ рисункахъ къ Верлену выказалъ себя неровнымъ, но привлекательнымъ художникомъ. Эдуардъ Вюилларъ интимистъ рѣдкаго изящества, это—одинъ изъ тѣхъ, на скромность которыхъ приходится сѣтовать; обладая удивительными дарованiями, которыя хотѣлось бы видѣть въ полномъ расцвѣтѣ, они ограничиваютъ свое творчество маленькими драгоцѣнными вещицами. Этотъ художникъ живетъ въвъ уединенiи и пишетъ очень мало; его подпись встрѣчается подъ картинами, изображающими внутренность комнатъ, полными меланхолическаго изящества; общiй тонъ ихъ выдержанъ въ матовыхъ краскахъ съ точностью и знанiемъ первокласснаго мастера. Въ Вюилларѣ от-



Миссъ Мери Кессеттъ. Мать и дитя.

разилась душа Шардена. Къ сожалѣнію, его произведенія заключены въ нѣсколькихъ частныхъ коллекціяхъ и остались неизвѣстны публикѣ. Къ той же группѣ можно отнести Мориса Делькура, Франсиса Журдена и Рансона, который посвятилъ себя чисто декоративному искусству: обоямъ, коврамъ, вышивкамъ, Жоржа де-Фера, акварелиста, любителя странныхъ символовъ, одного изъ лучшихъ рисовальщиковъ въ новѣйшемъ искусствѣ Франціи и нѣсколько тяжелаго, но одареннаго серьезными достоинствами, живописца и литографа Феликса Валлоттона. Изъ нихъ де-Феръ — голландецъ, Валлотонъ—швейцарецъ и ванъ-Риссельбергъ—бельгіецъ, но они основались во Франціи и слишкомъ тѣсно примкнули къ нео-импрессіонистическому движенію, чтобы вопросъ о національности могъ служить препятствіемъ включенія и ихъ въ этотъ списокъ. Нельзя не упомянуть еще о двухъ ученикахъ Гюстава Моро, которые стали знаменитыми послѣдователями импрессіонизма, сохранивъ всѣ свои личныя особенности. Эженъ Мартель обѣщаетъ стать однимъ изъ лучшихъ живописцевъ interieur'а современнаго ему поколѣнія. Онъ глубоко чувствуетъ деревенскую жизнь и пишетъ пейзажи съ изумительной психологической силой; его мощный колоритъ роднитъ его съ Монтичелли, а рисунокъ съ Дегазомъ. Что же касается Симона Бюсси, который по примѣру Альфонса Легро, находится на пути къ пріобрѣтенію завиднаго положенія въ Англіи, то его можно назвать художникомъ расы. Его пейзажи, его фигуры напоминаютъ изящество и рѣдкій колоритъ Уистлера вмѣстѣ съ остротой характеристикъ Дегаза. Это—тонкій гармонизаторъ съ совершенно новымъ пониманіемъ; онъ несомнѣнно будетъ выдающимся художникомъ. Вмѣстѣ съ Анри ле-Сиданеромъ и Жакомъ Бланшъ, Симонъ Бюсси, конечно, наиболѣе самобытный изъ этого молодого поколѣнія интимистовъ; они удержали лучшіе принципы мастеровъ импрессіонизма для передачи своего психологическаго идеала, не имѣющаго ничего общаго съ реализмомъ.

Внѣ этой серіи есть еще нѣсколько одиноко стоящихъ художниковъ, которыхъ трудно классифицировать. Очень еще молодые художники Лебаскъ, Лапрадъ и Шарль Геренъ въ теченіе трехъ лѣтъ выставляли на выставкѣ *независимыхъ*, произведенія, достойнымъ образомъ отражающія вліянія Мане и Ренуара; отъ нихъ можно ожидать многаго. Пейзажисты постарше ихъ, Поль Воглеръ и Максимъ Мофра, получили извѣстность, благодаря цѣлой серіи очень сильныхъ пейзажей. Къ нимъ можно присоединить Анри Море, Альберта Андре, Жоржа д'Эспанья и Виньона, точно также заслужившихъ тотъ успѣхъ, который уже начинаетъ выпадать на ихъ долю. Но между ними есть и болѣе старые. Въ нашемъ перечнѣ

слѣдуетъ еще отвести мѣсто живописцу, окончившему свою несчастную жизнь самоубійствомъ, но обнаруживавшему чудное дарованіе: голландецъ по происхожденію, но всегда работавшій во Франціи, Винцентъ ванъ-Гогъ оставилъ сильныя и интересныя произведенія, въ которыхъ импрессіонизмъ, кажется, достигъ границы своей смѣлости, цѣнныя по наивной откровенности, по ожесточенной волѣ, съ которой живописецъ стремился выразить свои искренніе чувства. Среди множества безцвѣтныхъ и неумѣлыхъ произведеній ванъ-Гогъ оставилъ нѣсколько дѣйствительно прекрасныхъ холстовъ. У него большое сходство съ Сезанномъ. Также можно установить сходство между Полемъ Гогеномъ, который былъ другомъ и отчасти учителемъ ванъ - Гога, и Сезанномъ и Ренуаромъ. Поль Гогенъ началъ писать суровые бретонскіе пейзажи съ могучимъ талантомъ, примѣняя въ нихъ очень тонко пріемъ цвѣтныхъ пятенъ, создавая нѣсколько глухія, но очень интересныя гармоніи. Затѣмъ художникъ совершилъ продолжительное путешествіе на островъ Таити, и вернулся оттуда, измѣнивъ свою манеру. Онъ привезъ изъ этихъ странъ пейзажи съ фигурами, умышленно изображенными неумѣло, почти первобытнымъ пріемомъ. Живыя существа обведены рѣзкими контурами и написаны большими однообразными мазками на холстѣ грубомъ, какъ ткань ковра. Многія его произведенія отталкиваютъ своей иконописной пестротой, грубостью, почти варварскимъ своимъ видомъ. Но нельзя отрицать основныхъ качествъ Гогена—вѣрныхъ отношеній, вкуса въ орнаментѣ, впечатлѣнія примитивной животности! Въ общемъ Поль Гогенъ, обладающій сильнымъ художественнымъ темпераментомъ, въ своемъ отвращеніи къ виртуозности, недостаточно понялъ, что преувеличенная боязнь предвзятыхъ формулъ можетъ привести къ другой предвзятости, къ притворной наивности, столь же опасной, какъ ложное знаніе.

Поль Гогенъ умеръ въ августѣ 1903 г., пятидесяти слишкомъ лѣтъ на островѣ Таити, куда онъ возвратился навсегда. Онъ былъ несомнѣннымъ художникомъ расы, прекрасно толковавшимъ свое искусство—даже черезчуръ, можетъ быть, съ безпощадностью чистаго логика, дошедшаго въ своемъ отвращеніи къ неестественности моднаго искусства до крайняго преувеличенія грубой простоты. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ Понтъ Авенѣ онъ сгруппировалъ вокругъ себя восторженныхъ молодыхъ людей, своихъ послѣдователей, какъ Поль Серюзье, котораго плѣнялъ его умъ. Жизнь его была тяжелая. Это былъ человѣкъ прекраснаго, цѣльнаго характера, который заслуживалъ лучшей участи и котораго критика въ будущемъ должна будетъ поставить рядомъ съ Сезанномъ. Его ученикъ Эмиль Бернаръ интересный писатель по вопросамъ искусства, у кото-

раго Люксембургскій музей пріобрѣлъ прекрасную картину на мотивъ востока, человѣкъ упорной воли и труда, много обѣщающій впереди. Но символическимъ стремленіямъ Гогена и Бернара вредитъ помимо ихъ воли черезчуръ сложный умъ, не согласующійся съ ихъ техническими качествами, и только, когда Гогенъ и Бернаръ хотятъ быть просто живописцами, они достигаютъ высшаго вдохновенія.

Изъ числа старшихъ живописцевъ настоящаго поколѣнія и преемниковъ импрессіонизма можно поставить рядомъ съ Гогеномъ пейзажиста Армана Гильомена, который, хотя и не обладая тонкими качествами Сислея, написалъ нѣсколько холстовъ достойныхъ вниманія. Въ заключеніе этого черезчуръ краткаго перечня поговоримъ объ одномъ изъ самыхъ одаренныхъ живописцевъ современной французской школы, Луи Анкетенѣ. Это очень разносторонній талантъ, могущество котораго неоспоримо. Онъ выступилъ среди нео-импрессіонистовъ, но уже былъ подъ вліяніемъ японцевъ и Дегаза. Какъ мы уже видѣли, эти два вліянія преобладаютъ у всей группы. Затѣмъ Анкетенъ увлекся широтой и безподобной смѣлостью Мане и подписалъ своимъ именемъ серію портретовъ и этюдовъ, изъ которыхъ нѣкоторые почти достигаютъ высоты этого мастера. Эти вещи изумятъ критику, когда она будетъ относиться къ современной живописи спокойно и безпристрастно. Послѣ этихъ произведеній Анкетенъ уступилъ своей бурной природѣ, которая влекла его къ декоративной живописи и проникся вліяніемъ Рубенса, Іорданса и школы Фонтенебло. Онъ сталъ писать театральныя занавѣси, миѳологическія сцены, въ которыхъ давалъ волю своей чувственной фантазіи, влюбленной въ языческую силу; но кажется, будто художникъ уклонился отъ своей настоящей дороги, когда онъ писалъ эти блестящія, но немного высокопарныя произведенія, и недавно онъ вернулся къ болѣе современной и чисто-импрессіонистической живописи. Во всѣхъ этихъ блужданіяхъ Анкетенъ растратилъ свой значительный талантъ, который нравится своей энергіей, своимъ пыломъ, блескомъ и искренностью. Его измѣнчивость, можетъ быть, служитъ причиной его относительнаго неуспѣха, она сбила съ толку публику; тѣмъ не менѣе въ нѣкоторыхъ холстахъ этого мужественнаго и серьезнаго живописца, мы несомнѣнно видимъ счастливое продолженіе Мане.

Мы думаемъ, что правильно резюмируемъ наше безпристрастное мнѣніе по поводу нео-импрессіонизма, если скажемъ, что въ немъ нѣтъ достаточной связности и что въ особенности пуантиллизмъ завелъ живопись въ безвыходный тупикъ. Въ импрессіонизмѣ неправильно видѣли слишкомъ исключительную цѣль исканій въ об-

ласти техники. Теперь произошелъ счастливый переворотъ, приведшій насъ, послѣ многихъ опытовъ (между прочимъ и неудачныхъ попытокъ символической живописи), къ прекрасной новѣйшей школѣ интимистовъ и къ новому пониманію живописи, которое внесъ въ Салонъ знаменитый и великій живописецъ Бенаръ, вдохновившій своимъ примѣромъ избранный кружокъ живописцевъ. Мы однимъ только словомъ можемъ указать здѣсь на ту значительную роль, которую сыгралъ Бенаръ: онъ доказалъ своимъ геніальнымъ искусствомъ, что импрессіонистическая наука о колоритѣ приложима не только къ реализму, но и къ выраженію самыхъ возвышенныхъ мыслей, къ идеологической живописи, вдохновляемой современными духовными стремленіями. Онъ служитъ переходомъ отъ импрессіонизма къ будущему искусству; чистый французъ въ своихъ портретахъ и нагихъ фигурахъ, въ которыхъ продолжаетъ Ларжильера и Энгра, онъ могъ бы считаться искуснѣйшимъ импрессіонистомъ уже по одному только изученію рефлексовъ и дополнительныхъ цвѣтовъ. Но онъ миновалъ эту фазу, и въ своихъ декоративныхъ произведеніяхъ съ какой-то своеобразной красотой достигъ психологической области въ своемъ искусствѣ. Интимисты (Котте, Симонъ, Бланшъ, Геллеу, Менаръ, Бюсси, Лобръ, Ле-Сиданеръ, Вери, Прине, Эрнестъ Лоранъ) доказали, что и они пользовались импрессіонизмомъ, но ушли въ совсѣмъ другомъ направленіи, стараясь передать душевныя эмоціи. Только недавно появившійся въ Салонахъ молодой человѣкъ, необыкновенно рано созрѣвшій, Каро-Дельваль явно соединяетъ въ своихъ очень искусныхъ, хотя еще мало самобытныхъ, произведеніяхъ вліяніе Мане и Дегаза съ вліяніемъ Гойи.

Особенное значеніе имѣетъ то, что сдѣлалъ Анри Мартенъ. Съ самаго начала своей дѣятельности этотъ очаровательный художникъ примѣнялъ импрессіонистическую технику для выраженія аллегорій и символовъ, точно такъ же какъ и для передачи природы; такимъ образомъ его дѣятельность шла двумя параллельными путями. Онъ писалъ большіе холсты эмблематическаго характера, и рядомъ маленькіе, умѣло и очаровательно передающіе родную деревню. Это двоякое творчество, реалистическое и идеалистическое, которому служитъ смѣлая техника, вѣрная закону дополнительныхъ тоновъ, навлекло на Анри Мартена придирки жюри, теперь же привело его къ славѣ. Послѣднее его произведеніе, появившееся въ салонѣ 1903 года, широкая солнечная композиція, примѣненная въ совершенствѣ къ стѣнному искусству, можетъ считаться его шедевромъ и рѣшительнымъ доказательствомъ приложимости импрессіонизма къ живописи на большихъ поверхностяхъ. Передъ этой прекрасной картиной вспоминаешь о краскахъ Моне, о техникѣ Писарро, такъ

же какъ и о глубокомъ чувствѣ Милле и соблюденіи во всемъ мѣры Пювиса де-Шаванна.

Да и самъ Пювисъ де-Шаваннъ, работавшій одновременно съ академиками и импрессіонистами, не сходясь ни съ тѣми, ни съ другими, былъ во многихъ отношеніяхъ, особенно въ своихъ свѣтлыхъ гармоніяхъ, возбудившихъ также много споровъ, однимъ изъ мастеровъ, которыми импрессіонисты никогда не перестанутъ восхищаться и котораго причислятъ къ иниціаторамъ своего движенія. Этотъ великій человѣкъ былъ гармонистомъ plein—air'а и не переставалъ выказывать активную симпатію импрессіонистическому движенію и даже нео-импрессіонистамъ, подобнымъ Морису Денису. Непрерывное усиліе избавиться отъ виртуозности и отъ слишкомъ большой заботы о самомъ процессѣ живописи, одновременно съ пріобрѣтеніемъ серьезныхъ знаній,—вотъ что отражается въ произведеніяхъ молодой французской школы, которая не считается болѣе съ академическимъ преподаваніемъ и чувствуетъ себя окончательно освобожденной. Это освобожденіе, Мане купилъ его цѣной своей жизни.

X.

Заслуги и недостатки импрессіонизма. Чѣмъ мы ему обязаны; его вліяніе за границей; его мѣсто въ исторіи французскаго искусства.



А. Тулузъ-Лотрекъ. Кафе.

X.

Вотъ въ ея цѣломъ—а сколько интересныхъ подробностей мы по необходимости должны были пропустить—исторія этого великаго движенія независимости и вѣры. Его инціаторъ умеръ, его мастера приближаются къ старости, увѣнчанные славой; оно вошло въ исторію нашего искусства; чѣмъ же послѣднее будетъ ему обязано?

Морально импрессіонизмъ оказалъ огромную услугу всему искусству, открыто выступивъ противъ рутины, доказавъ, что группа независимыхъ творцовъ въ искусствѣ способна обновить эстетику безъ всякой помощи казеннаго преподаванія. Импрессіонизмъ добился успѣха тамъ, гдѣ большіе, но одинокіе ходужники потерпѣли неудачу, потому что на его долю выпало счастье соединить цѣлую группу людей, среди которыхъ четверо будутъ причислены къ великимъ французскимъ живописцамъ. Импрессіонизмъ обладалъ всѣмъ, что побѣждаетъ самое упорное сопротивленіе: плодовитостью, мужествомъ, извѣстной оригинальностью. Онъ съумѣлъ почерпнуть силу въ уваженіи къ настоящимъ традиціямъ національнаго генія, которыя счастливо свѣтили ему и спасли его отъ грубыхъ ошибокъ. Наконецъ—и это самое главное—импрессіонизмъ нанесъ неисцѣлимый ударъ академизму, вырвавъ у него престижъ преподаванія, который въ теченіе вѣковъ тиранически тяготѣлъ надъ молодыми художниками; онъ властно поднялъ руку на упорный и опасный предразсудокъ, на цѣлый рядъ шаблонныхъ понятій, которыя передавались отъ поколѣнія къ поколѣнію, не принимая во вниманіе эволюціи въ нравахъ и умахъ. Онъ осмѣлился свободно протестовать противъ отжившаго идеала, который сводился къ безплодному подражанію старымъ мастерамъ, воображая, что чтитъ ихъ память; онъ отстранилъ отъ души французскаго художника всю массу псевдоклассическихъ правилъ, которыя задерживали ея развитіе, и государственная школа уже не оправится послѣ этого смѣлаго нападенія, для котораго сплотилась вся молодежь. Нравственный принципъ импрессіонизма былъ вполнѣ здравъ и логиченъ, и вотъ почему ничто не могло помѣшать его торжеству.

Теперь, когда прошло время полемики и преувеличенныхъ похвалъ, мы должны признать это движенiе за одно изъ самыхъ живучихъ между происходившими во Францiи, и наше мнѣнiе опирается теперь не на сочувствiе къ протесту во имя принципа свободы искусства, а на доказательства, взятыя изъ фактовъ и творенiй. Импрессiонизмъ внесъ новое пониманiе теорiи красокъ, послѣдствiя котораго будутъ огромны, и новое пониманiе психологiи и композицiи. Онъ господствовалъ въ теченiе сорока лѣтъ и оказалъ влiянiе на два поколѣнiя, и это влiянiе не только не ослабѣваетъ, но продолжаетъ крѣпнуть. Онъ подарилъ артистическому мiру пять или шесть художниковъ съ выдающимся темпераментомъ. Наконецъ, импрессiонизмъ при помощи мужественнаго усилия вернулся къ первоначальному источнику нацiональнаго генiя. Это довольно богатый учетъ его заслугамъ передъ будущимъ, такъ что его почитатели могутъ допустить законное обсужденiе его недостатковъ и тѣхъ крайностей, большинство которыхъ было вызвано несправедливымъ къ нему отношенiемъ.

Импрессiонизмъ затратилъ половину своихъ силъ на то, чтобъ доказать своимъ противникамъ, что они заблуждаются, а другую половину—на изобрѣтенiе новыхъ техническихъ прiемовъ. Не удивительно, что ему недостаетъ духовной глубины, и что онъ завѣщалъ своимъ послѣдователямъ исполненiе произведенiй созерцательныхъ и духовныхъ. Но эти люди не существовали бы безъ него.

Онъ принесъ намъ улыбку, струю свѣжаго воздуха, ласковое прикосновенiе освѣщенной солнцемъ жизни. Онъ такъ подкупаетъ, что начинаешь любить даже его недостатки: они дѣлаютъ его болѣе человѣчнымъ и болѣе доступнымъ. Въ музеяхъ мы видимъ болѣе совершенныя произведенiя. Но самое совершенство ихъ дѣлаетъ ихъ какими-то далекими и даетъ впечатлѣнiе чего-то мертваго. Намъ остается молчать, въ нашемъ почтительномъ восхищенiи мы чувствуемъ безполезность словъ и нашей душѣ нечего къ нимъ прибавить. Кто изъ насъ осмѣлился бы прибавить что-нибудь свое къ Леонардо или Рембрандту? Мы смотримъ на нихъ съ благоговѣнiемъ и отходимъ. Умершiй получилъ одно лишнее поклоненiе, но мы ничего не прiобрѣли, кромѣ развѣ ощущенiя своего безсилия, и подобное восхищенiе заключаетъ въ себѣ что-то мистическое. Но нашъ восторгъ передъ импрессiонизмомъ живой и братскiй. Мы прiобщаемся къ дѣлу импрессiонистовъ, еще полному трепета вчерашней жизни; мы видимъ блескъ дарованiя, но успокаиваемся на какомъ-нибудь недостаткѣ. Мы видимъ мѣста, гдѣ чего-нибудь не хватаетъ, мы чувствуемъ, въ какомъ мѣстѣ рука художника измѣнила его намѣренiю, мы наслаждаемся безъ негодованiя прелестью

ошибки, которая сближаетъ это произведенiе съ нашими собственными [1]).

Но въ особенности наслаждаемся мы радостью, свѣтомъ, потокомъ солнечныхъ лучей, который такъ любятъ эти люди. Мы гуляемъ среди ихъ произведенiй какъ въ саду, залитомъ полуденнымъ свѣтомъ. Хорошо имѣть у себя „Меланхолiю" Дюрера; имѣть еще картину Клода Моне значитъ обладать улыбкой искусства. Можетъ быть, потому поэты-символисты поклонялись импрессiонизму, вѣдь они явились послѣ этого движенiя, бывшаго товарищемъ по оружiю реализма, который они отрицали. Ихъ долженъ бы шокировать выборъ простыхъ сюжетовъ и отвращенiе импрессiонизма къ какому бы то ни было символизму. Но они оцѣнили въ этой живописи естественность, свѣтлое веселье, первобытность, которыхъ не находили больше въ своей сложной душѣ.

Мы обязаны этимъ живописцамъ дорогой французской страны, которую они такъ любили и которая такъ щедро вдохновляла ихъ, тѣмъ, что они своей инициативой и сопротивленiемъ разрушили престижъ школы; и еще не настало время оцѣнить по достоинству эту услугу, оказанную всей французской живописи, объяснить всѣмъ, какое здоровое дѣло выполнили эти мнимые анархисты, которые, если вѣрить академикамъ, должны были внести непоправимый безпорядокъ въ искусство. Пронеслось дыханiе свѣжаго воздуха. Подрастающее молодое поколѣнiе всей своей организацiей и дѣятельностью доказываетъ, насколько обвиненiе было пристрастно и несправедливо: импрессiонизмъ оживилъ цѣлую эпоху, ничего не разрушая, кромѣ шаблонности и никого не заставлялъ подражать себѣ. Подражанiе было, но умѣстно примѣнялось къ обстоятельствамъ. Оно не натолкнулось на цѣлую армiю правилъ, которыя могли бы дать ему нѣкоторую продолжительность, и такимъ образомъ оно оказалось вреднымъ только тѣмъ, кто занимался имъ сознательно, передавая природу по Мане и Ренуару. Ни одно движенiе не проповѣдовало лучше импрессiонизма искреннюю независимость.

Технически импрессiонизмъ внесъ полное обновленiе во взглядахъ на живопись, замѣнивъ красоту пропорцiй красотою характера, а также тѣмъ, что нашелъ способъ выраженiя мыслямъ и чувствамъ своего времени; не въ этомъ ли заключается тайна великихъ произведенiй? Онъ возобновилъ старыя традицiи, но прибавилъ къ нимъ современную страницу. Ему мы будемъ обязаны цѣлымъ рядомъ наблюденiй по анализу свѣта и совершенно ориги-

---

[1]) „Энгръ любилъ фальшивые штрихи" — слова Фландрена, переданныя Бенаромъ.

нальнымъ пониманіемъ рисунка. Нѣсколько лѣтъ было потрачено незначительными художниками на то, чтобы подражать ему, и салоны, нѣкогда загроможденные плохими подражаніями академикамъ, оказались заполоненными поддѣлками подъ импрессіонистовъ. Было бы несправедливо упрекать въ этомъ послѣднихъ: они всей своей дѣятельностью доказали, что ненавидятъ преподаваніе, и сами никогда не преподавали. Импрессіонизмъ опирается на неоспоримые оптическіе законы, но это не стиль и не пріемъ, которые могли бы въ свою очередь сдѣлаться шаблонными, и отъ этого искусства можно требовать примѣровъ, но не рецептовъ. Лучшей стороной его ученія было какъ разъ побужденіе художниковъ къ наибольшей независимости, къ горячимъ поискамъ своей самобытности. Импрессіонизмъ знаменуетъ собой паденіе духа школы и не создаетъ другой, которая скоро стала бы такой же скучной, какъ и первая. Тѣмъ, кто пойметъ его, онъ покажется цѣннымъ собраніемъ указаній, и дѣйствительно, молодое поколѣніе почитаетъ его разумно, безъ рабскаго подражанія.

Изъ всего этого не слѣдуетъ, чтобъ у импрессіонизма не было недостатковъ. Для того чтобъ уменьшить его значеніе, говорили, чтв заслуга его заключается въ интересной попыткѣ, что онъ рождаетъ только благія намѣренія, не создавъ ничего совершеннаго. Но это не вѣрно. Несомнѣнно, что Мане, Моне, Ренуаръ и Дегазъ создали шедевры, которые не поблѣднѣютъ ни передъ однимъ изъ шедевровъ Лувра, и это можно даже сказать относительно ихъ менѣе великихъ друзей. Но несомнѣнно также, что эти люди могли бы создать нѣчто лучшее, если бъ они не потратили бóльшую часть своего времени на поиски, много силъ на волненія и раздражающую полемику, которая велась въ продолженіе двадцати пяти лѣтъ. Иногда между реализмомъ и техникой импрессіонизма возникали противорѣчія. Его реалистическое происхожденіе иногда придавало ему вульгарность. Часто импрессіонизмъ слишкомъ возвышенно трактовалъ незначительные сюжеты и слишкомъ легко смотрѣлъ на жизнь со стороны ея содержанія. Ему недоставало психологическихъ обобщеній (Дегазъ представляетъ исключеніе). Онъ слишкомъ умышленно отрицалъ все, что заключается подъ кажущейся реальностью вселенной и стремился отдѣлить живопись отъ идеологическихъ сторонъ, господствующихъ надъ всѣми искусствами. Изъ ненависти къ академическимъ аллегоріямъ, изъ предубѣжденія противъ символовъ, отвлеченностей и романтическихъ сценъ импрессіонизмъ оставилъ безъ вниманія цѣлый рядъ идей; у него была склонность превращать живописца прежде всего въ работника. Въ то время когда, импрессіонизмъ только что появился, это было

нужно, теперь—нѣтъ, сами живописцы это понимаютъ. Наконецъ, импрессіонизмъ слишкомъ часто бывалъ поверхностнымъ даже въ полученіи эффектовъ, онъ уступалъ желанію поразить глазъ, играть тонами изъ любви къ виртуозности. Намъ часто бываетъ жаль видѣть великолѣпныя красочныя симфоніи, потраченныя на изображеніе лодочниковъ или уголка кофейни. Нашъ умъ сталъ настолько сложнымъ, что его уже не удовлетворяютъ эти простыя темы. Нельзя также отрицать, что бывали ненужныя крайности, недостатки въ композиціи и гармоніи.

Но было бы несправедливо относить къ недостаткамъ отсутствіе нѣкоторыхъ положительныхъ качествъ, изгнанныхъ условіями самаго движенія. Импрессіонизму было невозможно направить свои главныя силы на композицію, еще менѣе на символическіе или вообще слишкомъ сложные сюжеты,— самый смыслъ его существованія заключался въ непосредственномъ отношеніи къ природѣ. Крайности импрессіонизма—необходимый противовѣсъ другимъ крайностямъ. Находились люди, пробовавшіе оспаривать совершенство его техники. Говорили, что непріятныя, по самому виду своего матеріала, картины Моне скоро облупятся, вслѣдствіе проникновенія пыли въ густой слой краски. Это не вѣрно по отношенію ко всѣмъ произведеніямъ перваго періода, которыя, простоявъ двадцать - тридцать лѣтъ, кажутся золотистыми, прекрасно исполненными, въ смыслѣ прочности и красоты слоя краски. Можетъ быть, это мнѣніе вѣрнѣе относительно „Соборовъ", исполненныхъ очень странной манерой. Но Мане и Ренуаръ придали своимъ произведеніямъ несомнѣнную прочность, они старѣютъ, не теряя красоты, чистыя, не смѣшанныя краски не вліяютъ другъ на друга, и скрытое химическое разрушеніе происходитъ во всѣхъ краскахъ одновременно, одинаково мѣняя всѣ тона и не разрушая гармоніи, и произведенія Дегаза, очень нѣжныя по матеріалу, остаются такими же ясными, какъ въ періодъ ихъ созданія, между тѣмъ какъ картины академиковъ разрушаются, благодаря заключающемуся въ нихъ асфальту и умбрѣ. Мастера импрессіонизма, кажущіеся на первый взглядъ импровизаторами, показали себя безукоризненными работниками и подарили живописи будущаго огромный выборъ новыхъ пріемовъ: въ этомъ болѣе, чѣмъ въ ихъ нео-реализмѣ, состоитъ ихъ главный вкладъ во французскую живопись.

Ихъ искусство не теряетъ своей прелести, потому что обладаетъ дарами всегда возбуждающими восторгъ: свободой, пылкостью, блескомъ, энергіей, радостью творчества и страстью къ красивымъ освѣщеніямъ. Однимъ словомъ, это—самое большое движеніе въ живописи, которое видѣла Франція со временъ Делакруа, и оно со

славой заканчиваетъ XIX вѣкъ, открывая вѣкъ настоящій. Оно совершило великое дѣло, вернувъ насъ къ настоящему національному пути гораздо болѣе, чѣмъ сдѣлалъ это романтизмъ, къ которому примѣшались иностранные элементы. Это дѣйствительно живопись, которая могла зародиться только во Франціи, и надо вернуться къ Ватто, чтобъ получить то же впечатлѣніе. Импрессіонизмъ принесъ возрожденіе, котораго трудно было ожидать, что обезпечиваетъ ему несомнѣнное право на благодарность народа.

Импрессіонизмъ оказалъ очень ощутительное вліяніе на иностранную живопись. Однимъ изъ главныхъ живописцевъ, приближающихся по взглядамъ и исканіямъ къ импрессіонизму, можно назвать въ Германіи Макса Либермана, который былъ главой борьбы реализма противъ романтическаго и символическаго стиля Беклина и Штука и ихъ учениковъ, быстро пришедшихъ къ упадку, такъ же какъ и противъ жалкаго академизма Дюссельдорфской школы и вкуса, поощряемаго императоромъ. Вокругъ Либермана сгруппировалось еще нѣсколько хорошихъ живописцевъ, между прочимъ, Готгардтъ, Кнель и Карлъ Кеппингъ. Въ Норвегіи блестящіе успѣхи Таулоу, который сталъ теперь слишкомъ парижаниномъ, не должны заслонять такихъ серьезныхъ художниковъ какъ Карлъ Ларссонъ и Скредвигъ, къ которымъ присоединился недавно пылкій колоритъ Дириксъ. Данія имѣетъ виднаго представителя въ лицѣ художника Кройера. Бельгія выставками XX и салонами свободной эстетики подтвердила свои живыя симпатіи къ импрессіонизму: ванъ-Риссельбергъ, Эмиль Клаусъ (достойный соперникъ Моне въ своихъ пейзажахъ), Вергейденъ, Геймансъ, Виллертъ, Верстретъ, Витсманъ, Бертсенъ, Морронъ Анна Бохъ составили тѣсную группу импрессіонистовъ рядомъ съ интересными символистами, какъ Ксавье Меллери, Анри де-Гру, Джемсъ Энсоръ и Вилли Шлобахъ; техника послѣднихъ трехъ художниковъ часто приближается къ Ренуару или къ пуантиллизму. Въ Испаніи рядомъ съ Зулоагой, который не лишенъ сходства съ Мане, стоитъ Даріо де-Регойосъ, сильно увлеченный техникой раздѣленія тоновъ, и Station Соролла-и-Бастида, пропитанный импрессіонизмомъ. Въ Италіи рано умершій Сегантини приближался къ нему въ своихъ послѣднихъ альпійскихъ пейзажахъ; Больдини основательно изучилъ Дегаза, прежде чѣмъ перейти къ свѣтскому искусству. Въ Америкѣ, такъ же какъ и въ Англіи, вліяніе импрессіонизма было менѣе замѣтно: правда, покойный Джонъ Левисъ-Броунъ находился подъ сильнымъ вліяніемъ Дегаза и Моне, но такія личности, какъ Деннетъ, Александеръ, Лавери и Гетри вдохновляются Уистлеромъ, который, не раздѣляя идей импрессіонистовъ, былъ ихъ товарищемъ въ началѣ ихъ дѣятельности. Сарджентъ, имѣющій

явное сходство съ Бенаромъ, большой виртуозъ, чувственный и стоящій одиноко. Многіе молодые живописцы изъ Глазго, Балтиморы или Лондона, какъ Ліонель Вальденъ, Фризеке, Моррисъ, непосредственно вдохновляются импрессіонизмомъ; это вліяніе замѣтно если не въ техникѣ, то въ новомъ чувствѣ отношеній, въ своеобразномъ размѣщеніи въ рамѣ содержанія картины. На всѣхъ этихъ людей продолжаютъ дѣйствовать отголоски французскаго движенія, и можно сказать, что другимъ странамъ принадлежитъ честь признанія этого искусства, дѣйствительно построеннымъ на отдаленныхъ національныхъ традиціяхъ; эти страны украсили свои музеи и коллекціи произведеніями, отвергнутыми на родинѣ. Въ настоящее время во всемъ мірѣ, даже въ нѣдрахъ академіи, чувствуются послѣдствія этихъ новыхъ вѣяній и Салоны, изъ которыхъ оп прежнему изгнаны импрессіонисты, наводняются картинами, навѣянными импрессіонизмомъ, но которымъ жюри уже не смѣютъ отказать въ пріемѣ [1]). Какъ бы современные художники ни относились къ импрессіонизму, онъ всетаки не оставляетъ ихъ въ покоѣ, и даже тѣ, которые его не любятъ, принуждены съ нимъ считаться.

Итакъ, теперь можно разсматривать импрессіонистическое движеніе внѣ полемики, безъ напрасныхъ нападокъ и преувеличенныхъ похвалъ, разсматривать какъ манифестацію свободнаго искусства, составляющую уже достояніе исторіи, и изучать его безпристрастно, примѣняя обыкновенный критическій методъ, къ которому прибѣгаютъ при изученіи прежнихъ движеній въ живописи. Мы не имѣли намѣренія дать здѣсь полную и безошибочную исторію импрессіонизма, но мы сочли бы себя болѣе чѣмъ вознагражденными за этотъ трудъ, предназначенный къ распространенію въ широкой публикѣ, если бы пробудили въ ней интересъ и симпатіи къ группѣ удивительныхъ, по нашему мнѣнію, художниковъ, и въ особенности если бы могли уничтожить въ глазахъ читателя тѣ ошибки, насмѣшки и незаслуженные упреки, которыми, къ сожалѣнію, въ самой Франціи находили удовольствіе осыпать искреннихъ людей, съ вѣрой и любовью мечтавшихъ о чистой традиціи національнаго генія и презираемыхъ за это, какъ будто они въ припадкѣ анархическаго безумія возстали противъ здраваго смысла, вкуса, мысли и свѣта, составляющихъ вѣчную заслугу ихъ страны. Эта небольшая

---

[1]) Альфредъ Ролль болѣе всѣхъ вдохновленъ Мане; Жервексъ въ своихъ удачныхъ дебютахъ, Дюэзъ, Улиссъ Бютенъ, Норберъ Генеттъ были болѣе послѣдователями реализма—импрессіонизма,—чѣмъ Бастьенъ Лепажъ и его школа, не сумѣвшіе найти опредѣленнаго направленія между Школой и Мане. Гастонъ Ла-Тушъ былъ ученикомъ Мане и удержалъ его принципы въ своихъ капризныхъ декоративныхъ видѣніяхъ.

и несовершенная книга найдетъ себѣ лучшее оправданіе въ намѣреніи ея автора исправить эту продолжительную несправедливость простымъ изложеніемъ истины. Въ частностяхъ несправедливость эта уже была исправлена горячими поклонниками импрессіонизма, которые съ самаго начала не переставали отвѣчать на нападки, расточаемыя по адресу Мане и его школы, и часто, по примѣру Зола, обращали ихъ противъ самихъ нападавшихъ. Но импрессіонисты всегда составляли меньшинство въ сравненіи съ академическимъ міромъ, съ жюри, съ критикой и съ толпой профановъ, всегда примѣшивающихся къ немногимъ знатокамъ. Девизъ, выбранный Мане шутя, но не безъ законной гордости, которую допускала его совѣсть: *Manet et manebit* долженъ теперь, передъ лицомъ національной исторіи, стать девизомъ этого замѣчательнаго движенія, иниціаторомъ котораго былъ Мане.



М. Денисъ. Миѳологическая сцена.

ПРИЛОЖЕНІЯ.

Примѣчанія и документы, относящіеся къ импрессіонизму.

10

145

Очень трудно установить библіографію и точный перечень произведеній импрессіонистовъ, точно такъ же какъ ихъ подробныя біографіи. Эти художники были долгое время неизвѣстными, почти никогда не появлялись въ Салонахъ и ютились только у торговцевъ картинами. Изъ этого вытекаетъ, что точный подсчетъ результатовъ работы этихъ художниковъ почти невозможенъ. Они и сами не могли бы сдѣлать этого относительно всѣхъ первыхъ своихъ произведеній, которыя не имѣли никакой рыночной цѣнности и разошлись по самой низкой цѣнѣ по рукамъ любителей и по неизвѣстнымъ магазинамъ. Что касается ихъ личной жизни, то кажется, будто они сами о ней нисколько не заботятся; на предложенные имъ вопросы они отвѣчаютъ, что не могутъ сообщить ничего, кромѣ времени своего рожденія. По большей части у нихъ не было учителей, они не посѣщали мастерскихъ, писали у себя дома, въ различныхъ углахъ Франціи.

Но въ одинъ прекрасный день то, что еще наканунѣ считали смѣшнымъ, стали искать и хвалить: художники сдѣлались богатыми, не понимая сами, почему. Всѣ они, кромѣ Мане, жизнь котораго богата событіями, вели уединенную, скромную жизнь, вдали отъ мірской сутолоки. Они были равнодушны къ тому шуму, который поднимался вокругъ ихъ именъ и не имѣли особеннаго вкуса къ быстрому успѣху. Правительство игнорировало ихъ; за исключеніемъ Мане, получившаго орденъ Почетнаго Легіона по иниціативѣ министра Антонина Пруста за два года до смерти, и Ренуара, нѣсколько лѣтъ тому назадъ получившаго ту же награду, неизвѣстно почему, послѣ цѣлой жизни полной труда, никто не былъ награжденъ орденомъ. Впрочемъ, было бы почти смѣшно дать его теперь людямъ подобнымъ Дегазу или Моне, извѣстнымъ всему міру, представленнымъ въ самыхъ богатыхъ коллекціяхъ на ряду съ самыми великими мастерами, и произведенія которыхъ достигли внушительной цѣны. Они представляютъ собой любопытный и интересный примѣръ художниковъ, которые безъ всякой поддержки оффиціальныхъ учрежденій, только благодаря содѣйствію частныхъ

лицъ достигли богатства и славы. Все вышеизложенное, а также какое-то равнодушіе, какое-то умышленное удаленіе этихъ художниковъ отъ всего, что не касается живописи, ограничиваетъ роль критиковъ и становится имъ на пути при изученіи этихъ исключительныхъ личностей.

Такимъ образомъ, собранныя здѣсь замѣтки имѣютъ лишь цѣнность общаго указанія и, самое большее, устанавливаютъ попытку предварительной классификаціи, какъ рамку для дальнѣйшихъ поисковъ.

Галлереи и коллекціи, въ которыхъ заключаются самыя значительныя произведенія импрессіонистовъ.—Прежде всего слѣдуетъ назвать коллекцію Дюрана-Рюэля, частное собраніе, сдѣланное Дюраномъ-Рюэлемъ, который въ теченіе тридцати лѣтъ былъ такъ сказать, главнымъ казначеемъ импрессіонистовъ и удержалъ значительное число прекрасныхъ образцовъ ихъ произведеній.— Коллекція Манзи, особенно интересная нѣсколькими работами Дегаза.—Коллекція Камондо (Дегазъ) и Белліо.—Коллекція Теодора Дюре (особенно Мане).—Тѣмъ же интересна коллекція Фора (великаго лирическаго трагика); обѣ эти коллекціи проданы въ теченіе послѣднихъ лѣтъ.—Коллекція Жака Бланша. — Коллекція, завѣщанная женой Евгенія Мане (Бертой Моризо) своей дочери, г-жѣ Руаръ (Мане, Дегазъ, Ренуаръ).—Коллекція Анри Руара (Дегазъ и особенно Ренуаръ). — Въ Америкѣ находятся многочисленныя частныя коллекціи, свѣдѣнія о которыхъ можно получить въ книгахъ торговаго дома Дюрана - Рюэля, который сдѣлалъ себѣ спеціальность по сбыту произведеній этихъ художниковъ и организовалъ почти всѣ ихъ выставки. Помѣщеніе Дюрана - Рюэля и сейчасъ остается мѣстомъ, гдѣ лучше всего можно увидѣть произведенія импрессіонистовъ.

Музеи.—Въ Дрезденѣ, въ Берлинѣ, произведеніе Мане и Дегаза. Въ Парижѣ, съ принятіемъ завѣщанія Кальеботта проникли въ Люксембургскій музей: семь Дегазовъ (пастели); нѣсколько Ренуаровъ, между прочимъ садъ „Moulin de la Galette“, „Качели“, „Нагая женщина“; нѣсколько Моне, между прочими „Станція Сенъ-Лазаръ“, „Завтракъ“, „Синяя столовая“, „Тюльери“, „Аржантейль“, „Скалы Бель-Иль“, „Ветейль въ снѣжную погоду“, „Иней“; Сезанна, три пейзажа; Писарро, нѣсколько пейзажей; Мане, „Балконъ“, въ которомъ находится портретъ г-жи Моризо, его же „Женщина въ черномъ платьѣ съ вѣеромъ“, не считая „Олимпіи“, предложенной отдѣльно; Сислея, нѣсколько пейзажей; Берты Моризо, „Молодая дѣвушка на балу“, купленная отдѣльно.

Выставки.—Здѣсь почти ничего нельзя сказать. Мане всю свою жизнь представлялъ свои призведенія въ Салоны, его то допускали, то не принимали; онъ даже получилъ вторую медаль! Моне въ салонѣ не выставлялъ съ 1867 года. Остальные, за исключеніемъ Писарро, въ своихъ дебютахъ, показывались только на частныхъ выставкахъ, самая знаменитая изъ которыхъ была выставка на улицѣ Ле-Пелетье въ 1875 году. Затѣмъ, у Буссо и Валадона, Жоржа Пти, Дюрана-Рюэля. Выставка Клода Моне въ сообществѣ съ Огюстомъ Роденомъ была значительнымъ художественнымъ событіемъ. На всемірной выставкѣ 1889 года для произведеній Мане было отведено почетное мѣсто; на выставкѣ 1900 года двѣ залы были посвящены самымъ лучшимъ импрессіонистамъ, по иниціативѣ преданнаго имъ Рожера Маркса, ученика и достойнаго наслѣдника идей Кастаньяри. Передаютъ, будто одинъ изъ членовъ Института, сопровождая иностранныхъ посѣтителей въ этихъ залахъ, имѣлъ неприличіе воскликнуть: „Проходите, господа, тутъ позоръ французскаго искусства". Здѣсь находились: „Ложа" Ренуара и восхитительная „Мысль", „Ex-Voto" Альфонса Легро, „Уголъ стола" Фантенъ-Латура, перворазрядные Писарро, портреты и садовыя сцены Мане, лучшіе Сислеи, нѣсколько значительныхъ Дегазовъ, а недалеко отъ этихъ залъ находилось нѣсколько лучезарныхъ Монтичелли, которые логично было бы соединить съ ними. Въ цѣломъ обѣ эти залы произвели глубокое впечатлѣніе и рѣшительно отмѣтили вступленіе импрессіонистическаго движенія въ исторію французскаго искусства.

Библіографія.—Намъ приходится совершенно отказаться отъ ея составленія. Со времени дебюта Мане въ Салонахъ пришлось бы наводить справки во всѣхъ французскихъ журналахъ вплоть до нашихъ дней. Количество статей, вызванныхъ импрессіонизмомъ безконечно, какъ со стороны его ярыхъ противниковъ, такъ и со стороны его поклонниковъ. Надо запомнить мнѣнія Бодлера, де-Бюрти, Ф. де-Шенневьера, А. де-Калонна. Горячая дружба Зола къ Мане выразилась въ его статьяхъ и въ брошюрѣ, которую теперь нельзя найти.

Изъ ближайшихъ къ намъ трудовъ можно упомянуть по поводу Мане томъ Эдмонда Базира подъ заглавіемъ „Мане" (Кантенъ, 1884), трудъ, написанный безъ всякихъ претензій, но съ большой освѣдомленностью; а также недавно вышедшую книгу Теодора Дюре (Флури 1902) имѣющую серьезное значеніе, написанную большимъ знатокомъ искусства, который былъ близко знакомъ съ художникомъ и любилъ его. Что касается другихъ импрессіонистовъ, то,

какъ мы уже говорили, не существуетъ ни одной книги о нихъ, кромѣ труда Жоржа Леконта, „Импрессіонистическое искусство", изданнаго въ ограниченномъ количествѣ у Дюрана-Рюэля [1]). Въ критическомъ сборникѣ Гюисманса, подъ названіемъ „Нѣкоторые", мы находимъ серьезное изученіе произведеній Дегаза (Трессъ и Стокъ). Густавъ Жеффруа въ третьемъ томѣ „Артистической жизни" собралъ свои основательныя наблюденія надъ искусствомъ, о которомъ онъ съ самого начала своей дѣятельности говорилъ со знаніемъ и краснорѣчіемъ. Октавъ Мирбо защищалъ во многихъ хроникахъ импрессіонизмъ вообще и въ особенности Моне. Рожеръ Марксъ поддерживалъ его въ печати и въ оффиціальномъ мірѣ изящныхъ искусствъ. Жюль Контъ съ 1883 года защищалъ Ренуара и Моне въ „Національ". Францъ Журденъ, Раймондъ Буйе, Армандъ Дайо, Тьебо-Сиссонъ, Габріэль Мурей точно также хвалили это искусство, которому Арсенъ Александръ часто посвящалъ очень интересныя замѣтки. Вольфъ политично поддерживалъ Мане, въ сущности не понимая его. Можно пожалѣть, что Поль Манцъ и такой выдающійся, ученый какъ Эженъ Мюнцъ не поняли красоты стремленій импрессіонистовъ. Страница, написанная Клемансо, посвященная Моне, въ журналѣ „La Justice" (по поводу выставки Моне и Родена) прекрасна и доказываетъ въ авторѣ глубокое пониманіе современнаго искусства. Феликсъ Фенеонъ въ маленькой книжкѣ, которую въ данное время нельзя найти, „Импрессіонисты въ 1886 году" прекрасно резюмируетъ пуантиллизмъ. Посмертный сборникъ произведеній Лафорга (Mercure de France) представпяетъ серію замѣтокъ и изслѣдованіе хроматизма, написанныхъ въ 1884 году и показывающихъ, какимъ проницательнымъ критикомъ былъ уже въ то время этотъ необыкновенный молодой человѣкъ; эти замѣтки останутся образцомъ проницательнаго анализа этой живописи.

Иностранная критика точно также занималась импрессіонизмомъ и посвятила ему много статей. Недавно въ Германіи Мейеръ-Грефе и Рихардъ Мутеръ опубликовали труды на эту тему. Для памяти мы упомянемъ еще о маленькомъ иллюстрированномъ томѣ, первомъ несовершенномъ переводѣ настоящей книги, изданномъ авторомъ ея въ Лондонѣ (Декуортъ и К°) въ мартѣ 1903 г,

Портреты импрессіонистовъ.—Портреты Мане, помѣщенные Фантеномъ-Латуромъ въ его картинахъ-группахъ: „Прославленіе Делакруа" и „Прославленіе Мане". Кромѣ того имъ же написанный

[1]) Этотъ трудъ весь распроданъ, такъ же какъ и только что появившаяся книга Дюре.

отдѣльный портретъ Мане, часто воспроизводимый. Портретъ Мане съ самаго себя.

Гравюры Бракмонда, Дебутена и Герарда.

Портретъ Сислея, работы Ренуара.

Портретъ Моне, тоже Ренуара.

Портретъ Моне, въ картинѣ, написанной Фантеномъ-Латуромъ „въ честь Мане".

Портретъ Ренуара, Фантена-Латура, въ той же картинѣ.

Портретъ Сезанна, написанный Ренуаромъ.

Пертреты г-жи Моризо, исполненные Мане въ „Балконѣ" и въ картинѣ подъ названіемъ „Отдыхъ", офортъ Дебутена.

Портретъ г-жи Моризо, написанный ею самой.

Портретъ Евы Гонзалесъ, работы Мане.

Портретъ Сезанна, писанный имъ самимъ.

Картины Мане вызывали многочисленныя карикатуры, въ сущности малоинтересныя.

Приблизительный перечень произведеній Мане.—Онъ единственный, довольно точный перечень произведеній котораго можно составить, потому что онъ нѣсколько разъ дѣлалъ ретроспективныя выставки своихъ работъ съ подробными каталогами и точными заглавіями. Эта задача несравненно труднѣе въ отношеніи его друзей, которые показывали сразу только произведенія одного года, съ расплывчатыми названіями какъ „пейзажъ" или „этюдъ". Въ теченіе жизни Мане мы находимъ слѣдующія собранія его произведеній:

Выставка улицы Альмы 1867 года: пятьдесятъ номеровъ, заключающихъ всѣ прежнія произведенія.

„Завтракъ въ травѣ", „Олимпія", „Испанскій пѣвецъ", „Ребенокъ со шпагой", „Мертвый человѣкъ", „Поруганный Христосъ", „Христосъ съ ангелами", „Г-нъ и г-жа Мане", „Цыгане", „Старый музыкантъ", „Флейтистъ", „M-me B... въ костюмѣ espado", „Молодой человѣкъ въ костюмѣ majo", „Г-жа М...", „Молодая дама", „Матадоръ", „Лола изъ Валенціи", „Трагическій актеръ" (портретъ Рувьера) „Уличныя пѣвицы", „Г-жа Б...", „Монахъ на молитвѣ", „Бой Керзажа и Алабамы", „Мальчишка", „Музыка въ Тюльери", „Скачки въ Булонскомъ лѣсу", „Гитаристка", „Чтецъ", „Испанскій балетъ", „Абсентистъ", „Застигнутая нимфа", „Философъ", „Ваза съ цвѣтами", „Пароходъ", „Лежащая молодая испанка", „Завтракъ", „Фрукты", „Рыба", „Дама у окна", „Спокойное море", „Корзина съ фруктами", „Болонка", портретъ „Захарія Астрюка", „Студенты Саламанки", „Рыболовная лодка", „Этюды головъ", „Фрукты", „Кроликъ", „Ку-

рильщикъ“, „Пейзажъ“. Три копіи: „Святая Дѣва съ кроликомъ“, „портретъ Тинторетто“, „Маленькіе всадники“. Три офорта: „Цыгане“, „портретъ Филиппа IV-го“, „Маленькіе всадники“.

Послѣ этой выставки находились въ Салонахъ:

„Молодая женщина“ и портретъ „Зола“ (1868).

„Балконъ“ и „Завтракъ“ (1869).

„Урокъ музыки“ и портретъ „Евы Гонзалесъ“ (1870).

„Садъ“, „Ласточки“, „Кафэ-концертъ“, нѣсколько номеровъ „Мертвой натуры“, съ 1870—1872 г.

„За кружкой пива“, „Отдыхъ“, портретъ „Берты Моризо“ (1873).

„Желѣзная дорога“, „Полишинель“ (1874).

„Аржантейль“ (1875).

„Бѣлье“ и „Марселинъ Дебутенъ“ (1876).

„Форъ въ Гамлетѣ“ и „Нана“ (1877).

„Оранжерея“, „На лодкѣ“, портретъ „Жоржа Моора“ (1879).

„Рошфоръ“, „Пертюизе“ (1881).

„Прилавокъ въ Фоли-Бержерѣ“, „Весна“, „Осень“ (1882).

Рисунки для „Кошекъ“, Шанфлери, для „Ворона“, Эдгара По, для „Рѣки“, Шарля Кроса, портретъ „Курбе“. Много варіантовъ или повтореній въ офортѣ нѣкоторыхъ картинъ или копій съ Веласкеза. Оригинальныя композиціи: „Женщина въ мантильѣ“, „Силенціумъ въ Прадо“, „Комическій актеръ“, „Выздоравливающая“, „Одалиски“, „Продавщица свѣчей“ и т. д. Шесть литографій: „Скачки“, „Мальчишка“, „Кафэ“, „Кошки на крышѣ“, „Гражданская война“, портретъ, еще нѣсколько набросковъ для нотныхъ покрышекъ.

Миніатюры. Немного керамики. Много замѣтокъ и портретовъ пастелью, изъ нихъ: „Г-жа Мадленъ Лемеръ“, „Зола“, „Леви“, „Гильеме“, „Марія Коломбье“, „Мери-Лауренъ“, „Вальтеса де-ла-Бинь, „Моро“, „Мооръ“, „Константинъ Гизъ“.

Портреты масляной краской: „Г-жа де-Вилларъ“, „Эмилія Амбръ“, „Ева Гонзалесъ“, „Моризо“, „Мане“, „Зола“, „Рувьеръ“, „Клемансо“, „Вольфъ“, „Прустъ“, „Форъ“, „Дебутенъ“, „Малларме“, „Пертюизе“, „Рошфоръ“, „Астрюкъ“.

Гравированные портреты: „Бодлеръ“, „Курбе“, „Нина Вилларъ“.

Къ этому внушительному списку надо прибавить много этюдовъ, мертвой натуры и т. д., которые не были выставлены.

Приблизительный списокъ произведеній Дегаза. Мы можемъ привести лишь нѣсколько заглавій. Дегазъ не выставлялъ въ Салонахъ, онъ не продалъ всѣхъ своихъ произведеній и хранитъ многія изъ нихъ у себя, что дѣлаетъ невозможнымъ поручиться за вѣрность и полноту списка.

Копіи итальянцевъ.
Этюды головъ.
„Хлопчатобумажный магазинъ въ Новомъ Орлеанѣ".
„Старая нищая".
Серія сценъ скачекъ.
Серія изъ жизни танцовщицъ:
„Танцовщица-звѣзда", пастель (Люксембургскій музей).
„Греческій танецъ", пастель.
„Репетиція балета на сценѣ".
Многочисленныя варіаціи репетицій балета въ учебныхъ залахъ.
Варіаціи (рисунки и пастели) на „Танцовщицу, завязывающую свой башмакъ (одна изъ нихъ въ Люксембургскомъ музеѣ).
„Ожиданіе", пастель.
„Танцовщица у фотографа".
„Конецъ балета".
„Танцовщицы и ихъ матери".
„Розовая танцовщица".
„Эскизъ танцовщицы", пастель (Люксембургскій музей).
„Разговоръ", пастель.
„Въ музеѣ".
„Семья" (площадь ла-Конкордъ).
Серія прачекъ.
Серія женщинъ за туалетомъ, пастели и масляныя картины въ большомъ количествѣ (одна миніатюрная въ Люксембургскомъ музеѣ).
„La Bouderie".
„Портретъ гимнастерки".
„Статисты", пастель (Люксембургскій музей).
„Кафэ на бульварѣ Монмартръ", пастель (Люксембургскій музей).
Серія пейзажей пастелью.

Приблизительный списокъ произведеній Клода Моне.

Серія тополей
Серія тополей на берегу Эпты.
Серія соборовъ (Руанъ).
Серія залива Жуана.
Серія скалъ Бель-Иль.
Серія пруда съ ненюфарами.
Серія уголковъ рѣки.
Многочисленные этюды утесовъ въ Этрета.
Многочисленные этюды въ Живерни, Діеппѣ, Пурвиллѣ, Варанжевиллѣ, Аржантейлѣ, Ветейлѣ.
Этюды береговъ Темзы.

Серія норвежскихъ горъ:

„Иней“.	Люксембургскій музей.
„Тюльери“.	
„Синій intérieur“.	
„Станція Сенъ-Лазаръ“.	
„Бель-Иль“.	
„Ветайль въ снѣгу“.	
„Завтракъ“ (plein-air).	
„Гонка судовъ въ Аржантейлѣ“.	

Цвѣты, мертвая натура, фазаны.
„Дама въ зеленомъ платьѣ“ (портретъ г-жи М...).
Нѣсколько портретовъ.
„Повара“.
„Завтракъ“ (въ комнатѣ).
„Вечеръ при лампѣ“.

Приблизительный списокъ произведеній Ренуара.

„Качели“.	Люксембургскій музей.
„Moulin de la Galette“.	
„Нагая женщина“.	
„За роялемъ“.	
„Читающая женщина“.	

„Купальщицы“ (коллекція Жака Бланша).
Нѣсколько декоративныхъ панно.
„Первый шагъ“.
„Ложа“.
„Ложа“ (варіантъ).
Многочисленныя серіи купальщицъ.
„Цвѣточница“.
„Гуляющая молодая дѣвушка“.
„Спящая молодая дѣвушка“.
„Завтракъ лодочниковъ“.
„Аржантейль“.
„Ферма“.
„Неровная дорога“.
„Прачка“.
Многочисленные портреты молодыхъ дѣвушекъ.
„Жанна Самари въ вечернемъ платьѣ“ (собраніе Морозова въ Москвѣ).
„Жанна Самари“ (бюстъ).
„Источникъ“.
Многочисленные этюды дѣтей.

„Танцы",—четыре большихъ панно.

„Терраса".

Многочисленные пейзажи Венеціи, предмѣстій Парижа, окрестностей Грассы, Каннъ, Каньи.

„Конецъ завтрака".

„Зонтики".

Портретъ Сислея.

Портретъ Моне.

Портретъ г-жи Моризо и ея дочери.

„Молодая женщина на берегу моря".

„Арабскія женщины".

Матери и дѣти (длинный рядъ мотивовъ).

Многочисленные маленькіе этюды нагого тѣла пастелью.

Цвѣты (многочисленные этюды).

„Семья художника.

„Мысль".

„Чай".

„Оранжерея".

Различные портреты.

Произведенія Писарро.

Серія Руана (площадь рынка, Сена, многочисленные этюды).

Очень много сценъ изъ сельской жизни, написанныхъ въ Эраньи и въ Жизорѣ.

Серія Лондона.

Серія этюдовъ парижскихъ бульваровъ (бульваръ Монмартръ, улица Оперы).

Вѣера, украшенные мотивами изъ крестьянской жизни.

Неопредѣлимое количество пейзажей, то въ класическомъ стилѣ и съ классической техникой, то исполненные пуантиллистической манерой (нѣсколько изъ нихъ въ Люксембургскомъ музеѣ).

Произведенія Сислея.

Многочисленные пейзажи Иль-де-Франса и въ особенности мѣстечка Морé, эффекты снѣга, солнца, струящейся ключевой воды, этюды садовъ (нѣсколько пейзажей въ Люксембургскомъ музеѣ).

Произведенія Берты Моризо (жены Евгенія Мане).

„Молодая женщина на балу" (Люксембургскій музей).

Многочисленныя женскія фигуры, портреты.

Около трехсотъ маленькихъ акварелей: мотивы лѣса и марины

съ фигурами, написанныя въ Діеппѣ, въ Ниццѣ, въ окрестностяхъ Парижа.

Собственный портретъ.

Произведенія миссъ Мери Кессетъ.

„Ложа“.

Многочисленные этюды матерей и дѣтей.

„Материнство“ (10 раскрашенныхъ эстамповъ, изданіе распродано).

Многочисленныя сцены морскихъ береговъ и садовъ.

Произведенія Поля Сезанна.

„Mardi-gras“. Портреты, въ числѣ которыхъ его собственный.

Многочисленные пейзажи (два изъ нихъ въ Люксембургскомъ музеѣ). Мертвая натура.

Произведенія Гюстава Кальеботта.

„Строгальщики паркета“ (Люксембургскій музей). Многочисленная мертвая натура, пейзажи, портреты, цвѣты.

Замѣтка по поводу нео-импрессіонистовъ.

Относительно нео-импрессіонистовъ слѣдуетъ прибавить слѣдующія замѣчанія, дополняющія нашъ черезчуръ краткій списокъ.

Жоржъ Сейра. Картина; „La grande Jatte“, многочисленные пейзажи и рисунки нагихъ фигуръ.

Поль Синьякъ.—„Золотой вѣкъ“, декоративное панно. Портреты. Многочисленныя марины въ Голландіи и въ Сентъ-Тропезѣ.

Морисъ Денисъ.—Многочисленныя картины декоративнаго и религіознаго характера. Картина, написанная „въ честь Сезанна“, сгруппировывающая портреты главныхъ нео-импрессіонистовъ: Вюиллара, Дениса, Боннара, Русселя, Серюзье, Одилона Редона. Живопись церкви Везине.

Эдуардъ Вюилларъ.—Многочисленные маленькие interieur'ы.

Пьеръ Боннаръ.—Многочисленныя маленькія декоративныя картины, объявленія, рисунки къ Верлену и т. д.

Поль Рансонъ.—Декоративныя панно и ковры.

Поль Гогенъ.—Серія пейзажей Бретани, серія пейзажей Таити. Рѣзьба по дереву, литографіи.

Феликсъ Валлоттонъ.—Картины, различные рисунки (портреты).

Анри Море, Альбертъ Андре, Жоржъ д'Эспанья, Максимъ Мофра, Поль Воглеръ.—Пейзажи Бретани, Парижа и Юга и т. д.

Винцентъ ванъ-Гогъ.—Парижскіе и южные пейзажи, цвѣты, портреты.

Арманъ Гильоменъ.—Пейзажъ (Парижъ и его предмѣстья).

Максимильянъ Люсъ.—Парижскіе пейзажи, простонародные interieur'ы.

Ангранъ.—Рисунки и пейзажи.

Анри Эдмондъ Кроссъ.—Провансальскіе пейзажи.

Луи Анкетенъ.—„Женщина за туалетомъ", сцены скачекъ, пейзажи Ветейля, многочисленные портреты (Бернаръ Лазаръ, Эдуардъ Дюжарденъ, Камиллъ Моклеръ, П. и В. Маргериттъ, Жемье, Жанвье, г-жа Дюжарденъ, Зо д'Акса); занавѣсъ для сцены „Theâtre Libre"; декораціи, многочисленныя нагія фигуры, многочисленныя сангвины, рисунки, литографіи.

Тео-ванъ-Риссельбергъ.—Бельгійскія и провансальскія марины. Многочисленные портреты: Эмиль Верхарнъ, Андре Жидъ, г-жа ванъ-Риссельбергъ, Поль Синьякъ, Феликсъ ле-Дантекъ, Вьеле-Гриффѣнъ, Эженъ Демольдеръ. Афиши. Пастели, нагія фигуры и цвѣты; большое декоративное панно „Купальщицы": многочисленные офорты Бретани, Голландіи, Италіи.

Анри де-Тулузъ-Лотрекъ.—Многочисленныя сцены кафэ-концертовъ, внутренность пивныхъ и фигуры публичныхъ дѣвушекъ (пастели и масляные этюды): литографическій альбомъ къ Иветтъ Жильберъ, многочисленные портреты пѣвицъ музыкальныхъ залъ; нѣсколько значительныхъ афишъ.

Произведенія нео-импрессіонистовъ находились и теперь ихъ можно видѣть: въ магазинахъ Танги (улица Клозель) и Ле-Баркъ де-Буттевиль (улица Ле-Пелетье), оба умерли; на выставкахъ „Независимыхъ" (въ Парижѣ) и „Свободной эстетики" (Брюссель); въ галлереяхъ Воллара, Гесселя, Молина, Дюрана-Рюэля (Парижъ) [1].

---

[1]) Въ Москвѣ картины импрессіонистовъ находятся въ нѣсколькихъ частныхъ коллекціяхъ. Лучшая изъ нихъ—собраніе С. И. Щукина. Въ этомъ собраніи превосходно представлены Клодъ Моне и Дегазъ, есть Ренуаръ, Писарро, Сезаннъ. Есть въ галлереѣ и нео-импрессіонисты, изъ которыхъ лучше всѣхъ представленъ Гогенъ (*Ред.*).

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Перечень помѣщенныхъ въ книгѣ репродукцій съ картинъ.



на 2 руб.

